

خطر الانوار

مختارات من أعمال مصورات مصريات معاصرات

انجي أفلاطون

زينب عبد العزيز

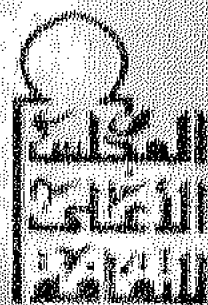
وسام فهمي

نازلي مذكور

زينب السيجيني

تأليف

نعيم عطية



عطر وألوان

«مختارات من أعمال مصورات مصريات معاصرات»

- إنجي أفلاطون

- زينب عبد العزيز

- وسام فهمي

- نازلي مسكور

- زينب السجيني

نعيم عطية

المجلس
الأعلى
للثقافة

٢٠١٦

مقدمة

هذه صفحات عن عطاء خمس مصورات مصريات، مشهود لهن بالتمكن من أدواتهن التشكيلية، وثناء مضامينهن الفكرية والوجدانية، بالإضافة إلى طلاوة حواراتهن مع الطبيعة والإنسان بصفة عامة.

عرفت إنجي أفلاطون (١٩٢٣ - ١٩٨٩) بنضالها الاجتماعي، وتوصلت نازلي مذكور إلى مد الفن لوظيفة اجتماعية جديدة. ألا وهي الاحتجاج على تلوث البيئة. وتهديد الحياة بالتخثر بل وبالغناء أيضاً.

كما أظهرت زينب السجيني فى لوحاتها مبلغ حبها للتراث الشعبى، والفلاح المصرى، الذى لازال يحمل سمات تربطه بالفرعونية، وأيضاً بالأرض الأفريقية. إن حب زينب السجيني للإنسان البسيط، ومبلغ ارتباطه بالحيوان من حوله أمر جد محبب إلى القلوب، مما يجعل منها حقاً أنشودة للبراءة والبساطة.

أما زينب عبد العزيز، فلا تعرض عن الانشغال بتصوير بيئات مكافحة فقيرة، وعلى الأخص الصيادين على ضفاف

النيل، الذين لا مأوى لهم، هم وأسْرهم، غير مراكب الصيد،
التي هي أيضًا عدتهم في كسب قوت أولادهم.

وتستحق وسام فهمي تسميتها «مسافرة زاده الخيال»
وقد تمكنت في لوحاتها من بلورة وحدة تشكيلية وجمالية
جديدة بالاعتزاز، وذلك من خلال تلمسها للطابع العربي
والشرقي للمدائن والعواصم التي زارتها في رحلاتها العديدة،
وذلك في إطار عالمي أيضًا.

خمس مصورات مصريات، يستأهّلن كل تقدير وإعجاب.
على أنه لم يكن الوقوف عندهن إلا على سبيل المثال لا
الحصر. وفي ختام هذه العجالة السريعة، لا يسعنا إلا أن
نقول: مباركة الفنانة المصرية التي تتصدّى في لوحاتها
للتعبير عما يستحقه الإنسان حولها من حنان وتعاطف
ومؤازرة،

نعيم عطية

إنجى أفلاطون و «نداء الأرض»

(١٩٢٣ — ١٩٨٩)

ضوء على وشك الانبلاج:

منذ بداية الأربعينات، وفي السابعة عشر من عمرها تتلمذت إنجي أفلاطون على يدي الفنان القدير الراحل كامل التلمساني، وعندما بدأت تصور لوحاتها، سكبت في لوحاتها أحاسيسها وهواجسها، قلقها وتوتراتها وتشاؤمياتها من أيام كانت صعبة على وجدانها، أشجار التوت بأغصانها الخضراء، وطيور أسطورية أشبه بالنسور الجارحة، والغربان الناعقة بالحراب، تطير خفيفة وتكاد تحط على الرؤوس والأكتاف، وتنتشر ظلال أجنحتها المظلمة على الكون، منذرة بشر مقبل أو جور طاغ. وقد اختارت الفنانة لذلك من الألوان أكثرها دكنة، ولكن الأجواء مع ذلك اختزنت ضياء انطفأ، أو على وشك الانفراج.

ويصف الناقد مارسيل بياجيني لوحات إنجي أفلاطون في تلك الحقبة بقوله «مناظر ليلية رائعة ذات نباتات متشابكة وكأنما هي أدغال من الأفاعي، بسماوات خضيبها الأصفر والأخضر اللازوردي، وكأن ثمة ساحرة ركبت فرشاتها مكتسحة أرجاء اللوحات فاكفهر الجو بلون الكبريت».

كما يتحدث الأديب الناقد جورج حنين عن المعرض الثالث للفن المستقل الذي أقيم بالقاهرة عام ١٩٤٢ فيقول «مفاجأة المعرض هي تنوع أشكال الخصرة البالغ حد الهذيان

فى لوحات إنجى أفلاطون...» ويستطرد فىقول «إنه ربما كان خيالها الفنى هو أكثر الأخیلة تحورًا وتطورًا فى هذا المعرض».

هل تذكرنا هذه «المناظر اللیلة» و«أشكال الخضرة البالغ حد الهذیان فى تنوعها» - على حد قول بیاجینی - بأعمال المصور الفرنسى السیریالى «أندریه ماسون» حقًا، وإلى أى حد یبلغ ذلك؟

ربما أضفنا إلى أندریه ماسون اسم «ماكس أرنیست» أيضًا وهو مصور سریالى بدوره. اختار هذان الفنانان الغوص إلى اللاشعور، والتخلص من الوجود الواقعى ومن الحقيقة الیومیة المرئية. وإذا عادت صور تلك الحقيقة الیومیة المرئية أو شذرات منها فى لوحاتهما فلیس ذلك باعتبارها تسجیلًا أو اقتفاء لأثر العین فى التقاطها الشریط المتتابع لمشاهد الواقع بل على أنها رموز أو أبجدیة لغة سیکولوجیة مغرقة فى الغرابة والذاتیة. ولكن إنجى أفلاطون حتى منذ بداياتها الأولى، ترفض هذا الإغراق فى الذاتیة، والهرب من الواقع المعاش أو الحقيقة الاجتماعیة. فلم تكن أغصانها المتلویة كشجرة من الأفاعى، وطیورها کریهة العدوانیة، من قبیل الإتیان بالغریب الملفت للأنظار، بل كان نطقًا بلغة تعبیریة مفرطة فى الصدق والإنسانیة مهما كانت صادمة للأنماط الجمالیة المحافظة فى تلك الحقبة الباکرة ومن ثم لا یمکن أن

نعتبر البدايات الأولى لإنجى أفلاطون ضرباً من ممارسة السيريالية التي كانت جديدة ومبتكرة فى الأوساط الفنية آنذاك، بل كانت أكثر تقدمية ومتشبهة بالتراب القومى، إذ كانت ضرباً من «التعبيرية الاجتماعية» بكل ما فيها من احتجاج، وتمرد.

وقد مضت إنجى أفلاطون عبر مسيرتها الفنية ترسخ تعبيريتها الاجتماعية، وتزداد فيها التصاقاً بقضايا مجتمعتها، فيقول جوزيه الفاروسيكيروس إن إنجى أفلاطون «اختطت طريق فن اجتماعى وواقعى فى نفس الوقت، وهو يبدأ من منطلق العزيمة الوطنية، ويتحرك بتصميم فى مجالات تسجيل الواقع المرئى، متعاملاً مع الحياة كلها فى بلادها».

ويمضى الصحفى الناقد صلاح حافظ فيكشف لنا مزيداً من تفاصيل الجوانب الاجتماعية فى فن إنجى أفلاطون فى الخمسينات، فيحدثنا عن لوحتها «الطلاق» حيث «تشرح بشاعته بوجه امرأة مذهولة، ضائعة، يتنفس فى عينيها حقد أسود على الحياة التى سلبتها منها جملة الزوج الطاغى: «روحى وأنت طالقة» ثم يتحدث عن لوحة أخرى من اللوحات التى عرضتها إنجى أفلاطون فى مارس سنة ١٩٥٢ فى تلك اللوحة فلاحتان تستلقيان ككومتين من القمامة وراء جدار فى الريف، كلتاهما متعبة كأنها تموت، ملقاة على الأرض بلا حياة، كلتاهما مع ذلك تصنعان لنا كل الحياة، ألا تدين الفنانة

الملتزمة فى لوحة مثل هذه، ابتزاز جهد العامل وعرقه من أجل من قد لا يعرفون مبلغ المعاناة التى يلقاها من أجل لقمة العيش؟.

كما يتصدى صلاح حافظ فى كلمته عن إنجى أفلاطون فنانة الخمسينات التى تمسكت على الدوام بأن «معركة الحياة ليست معركة الرجل وحده» وأكدته بصور النساء وهن «يعملن كالرجال» وبلوحتها «لن ننسى» عام ١٩٥١ حيث صورت نساء مصر فى جنازة الشهداء يسرن جنباً إلى جنب مع الرجال، فى صف طويل التحم فيه الجميع ولم يبد منه سوى أيد ممدودة، ووجوه عقدت العزم على ما انطلقت به الحناجر قائلة «لن ننسى!» ووجوه تجلى على قسماتها أمارات العزم على ألا تضع تضحيات الشهداء هباء.

سعادة مصرية المذاق:

والأخضر عند إنجى أفلاطون لون ذو دلالة ومغزى، فهو يربطها ذهاباً وإياباً بالطبيعة وما أحبت إنجى قدراً ما أحبت الطبيعة والإنسان، واستخدمت موهبتها اللونية فى التغنى بذلك الالتحام الذى يحدث بين الأرض والفلاح من خلال العمل، ومن ثم العطاء.

ولما كان العمل قيمة اجتماعية، فإن تذوق أعمال إنجى أفلاطون إنما يرقى إلى بعد أعلى وأعمق من خلال الرباط

المقدس بين الفن والمجتمع، فلئن كانت إنجى تتغنى فى لوحاتها بالجمال، الذى هو محط أنظار الفنان على الدوام، إلا أن الجمال عندها لا يأتى مجرداً بل من خلال التحامه بالمجتمع وقضاياها. ومن ثم كانت «مهمة الذين يعرفون كيف يرسمون فى مصر - على حد قول صلاح حافظ - هى التعبير عن الحياة التى يعيشونها» وقد غمست إنجى أفلاطون فرشاتها فى حياة أهل مصر، وعلى الأخص أهل ريفها، فرسمت جهاد الفلاح، وإلى جواره الفلاحة، من أجل المحصول والثمرة وتوجهت أرجاء اللوحات لألاءة وضاعة مدوخة، رامزة إلى حبات العرق التى تفرزها الأجساد المعروقة النحيلة لتنتج الخير للبشر وعلى حد قول زكريا الحجاوى فإن «الهم المصرى ليس ككل الهموم الإنسانية، إنه هم ممتزج بكثير من المسرات التى لا يعرف أحد مصدرها» هذا هو الهم المصرى الذى استطاعت إنجى أفلاطون أن تسجله فى لوحاتها وليس ذلك الهم ذو المذاق الخاص بالجديد على الريف المصرى، فمنذ بناء الأهرام، يغنى الفلاحون وينشدون وهم يحملون الأحجار يرصونها لإقامة صرح مهيب ليحقق فيه فرعونهم أمنية الخلود، وهم يؤدون فى هذا المقام أشق الأعمال عن طيب خاطر، ولا يكون دافعهم إلى ذلك، السوط الذى يشرعه رئيس العمال على رؤوسهم، مهدداً بأن تهوى جلداته على عظامهم. كلا، لم يكن الخوف دافعهم إلى العمل، بل هو نداء خفى نابع من أعماقهم بأن العمل عبادة وهم إذ يعملون

يتعبدون، لا من أجل خلود فرعونهم، بقدر ما هو من أجل خلاصهم هم ولهذا فعندما تغيب الشمس ويأوون إلى معسكراتهم، فهم ينخرطون فى الرقص والشرب والأكل والغناء وممارسة تلك السعادة المصرية المذاق. ألا تقول لنا نقوش الأهرام والمعابد ذلك عبر آلاف السنين؟

ولقد سبرت إنجى أفلاطون أغوار الريف المصرى وعبرت عنه أبلغ تعبير، ولهذا فإن الفلاحة الأصيلة الدكتورة بنت الشاطيء تعترف فى كلمة لها إلى إنجى بأن قلمها الذى حاول طويلا أن ينقل إلى المدينة صوراً من حياة قومها الكادحين فى القرى، عجز عما استطاعت ريشة إنجى أن تبدعه أهى مجاملة من الأدبية الكبيرة؟ كلا، فإن الأمر أبعد من ذلك، إنه اعتراف اختياري صادق ومجرد من شوائب الهوى بأن لوحات إنجى أفلاطون عن الحقول والقرى «قطع من صميم حياتنا» كما يأتى فلاح مصرى آخر موهوب هو عبد الرحمن القرضاوى ليعترف بدوره أن الفنانة قد استطاعت بعمق إحساسها أن تعبر فى نسيم أخاذ عن سكينة الحياة فى ريفنا، وعن كل ما تنبض به الحياة هناك من أشواق.

إرادة تقاوم العدم:

نعجب حقاً بالطبيعة فى لوحات إنجى أفلاطون، ولكننا ما نلبث أن نكتشف الإنسان ملتحمًا مع الطبيعة من خلال العمل

«ويضحى بدوره مثلها دعوبًا معطاءً، وليس لدى إنجي من الناس غير من يعملون ويكدون، ويحيلون حياتهم إلى أغنية، إلى رقصة بهجة واستمتاع، من واقع ما يؤدونه من عمل يدوى على الأخص إلى أن نلتقى بقمة العمل ممثلاً في النضال من أجل الإنسان، من أجل الشعوب، من أجل ما هو خير وعادل وجميل، فنقابل في لوحاتها «الفدائي» وأيضاً «المعتقل» ولاشك أن تلك اللوحات التي صورتها إنجي أفلاطون من أيام «سجن النساء» ترقى إلى قمة الإبداع الفني، لما تحتويه من نبض إنساني لا يستنفد ولا يهدم. وسوف تظل نظرة تلك المرأة، التي ربما كانت الفنانة نفسها، الجالسة وراء القضبان تتطلع إلى الخارج، وإلى بعيد، بعيد جداً، هي الرمز والمعنى لكل هذا الجمال الذي تعطيه لنا إنجي بفنها.

ويعتبر الدكتور لويس عوض تلك المجموعة من اللوحات المستوحاة من «سجن النساء» في القنطرة «من أروع ما سجلته ريشة الفنان في مصر» فهي في نظره «ملحمة مصر التقدمية في أصفاد الرجعية والعملاء، وقضبان السجن انعكست على ثياب المجاهدات، قاتمة حقاً ولكن شرف الفن تسامى بآلام الحياة ثم بدأت الخيوط الأفقية والخطوط العمودية المتصلة تتقطع، فازدادت مساحة الأبيض ومعها ازداد الأمل، ويمضي الناقد الذواق في كلمته فيقول «وبهذا التطور بلغت إنجي أفلاطون مرحلتها الأخيرة حيث الأبيض

يسود الخلفية، والأمل يضيء الحياة، ومع ذلك فنحن لا نزال مع النخيل في الواحات وبين الرمال البيضاء حيث الماء شحيح وإرادة الحياة تقاوم العدم، وتوج كل هذا جلال الجبال في سيناء، بهذا التحول الجديد تشيع الغنائية الجديدة في فن إنجي أفلاطون، وبعد كابوس الواحات والقطاير تبدأ تباشير الأحلام».

الكل في واحد:

وقد أدرك كل من الفنانين جوزية ألفاروسيكروس وجان لورسا بنظرتيهما التشكيلية الثاقبة، واحدًا من طموحات إنجي أفلاطون الجادة، ألا وهو السعي بكل ما لديها من عاطفة قوية لتحقيق فن قومي ذي أصداة عالمية.. وهي إذ تفعل ذلك تتحاشى أن تقع فريسة الموضوعات السائدة في الأوساط الفنية، بكل ما تنطوى عليه هذه الموضوعات من عرضية واصطناع وقد مضت إنجي أفلاطون فأقصت عن ضميرها التشكيلي رويدًا رويدًا كل صوت غير صوت مياه النيل ينساب عبر آلاف السنين، صامدة معطاء، والحقول الخضراء ورمال الصحراء ممتدة إلى آفاق رحيبة تتأجج بلهب داخلي.

إننا في لوحات الطبيعة عند إنجي أفلاطون إنما نسمع «نداء الأرض» فهي على حد قول الناقد ريناتو جوتوزو في

مقدمته لكتالوج معرضها بروما فى إبريل ١٩٦٧، تعبر فيما ترسم عن الظروف التاريخية لأرض مصر قديماً وحديثاً، عن ريفها وشعبها وطريقته فى الحياة.

ولئن كانت الطبيعة فى لوحات إنجى أفلاطون «طبيعة خاصة» من إبداعها هى، بحيث تنقل الواقع من مستواه الأول السطحى إلى مستوى ثان يمكن أن نصفه «بالجوهري» إلا أنها فى هذا «الواقع الثانى» - على حد تسمية الناقد مختار العطار - تكمن حقيقة الريف المصرى على ما لمستته واستشفته الفنانة «إنه الريف العميق. الصامت، القانع، الذى لا يدرى به أحد».

مضت إنجى أفلاطون تتجول بين أحضان مصر الأم، ترشف بعينها ووجدانها ملامح الحياة بمنأى عن أسرار العاصمة، وتتأمل حقائق ذلك الوجود الذى خلب من قبل الباب الأجداد الفراعنة. ثبتت عينيها فى الشمس نبع الدفء والضياء، طاردة الجذب والموت، مانحة كل الأشياء ألوانها، باعثة الحركة والنشاط فى الحقول، صورت «طقوس العمل» حول أشجار الموز والقطن واللوف والبانجان والكرنب والبرتقال وغيرها. عايشت الفلاحين وهم يخرجون إلى الحقول منذ الفجر، يعملون بها حتى الغروب، يشاركون جميعاً فى «عرس الشمس» الذى ينعقد كل نهار فى القرى والكفور

والنجوع الممتدة بطول البلاد وعرضها وصورت عشرات اللوحات، بلا حدود واضحة تفصل بين الإنسان والشجر لقد امتزجت كل العناصر، واتحدت كل الكائنات فى نسيج شديد الرهافة، ذى حس زخرفى مؤلف من بقع لونية ولمسات من فرشاة حبل بالألوان. أشبه بفراشة حطت على زهور البستان وانتشت برحيقها كلها، وراحت تتحرك فى أرجاء اللوحة كإبرة البروديرى بين أنامل غزالة بارعة. ويمكن أن نوجز فى وصف لوحات هذه الفنانة فنقول إنها «غنائيات لونية» دندنات ومواويل وأهازيج وزغاريد، كما على الأخص فى تلك اللوحات الحافلة بثمار البرتقال اللامع المتوهج بين الأوراق الخضراء على أغصان الشجر، وكأنها شمس لألاءة، نقط ممطوطة وخطوط متناثرة هنا وهناك، يتألف منها فى النهاية عالم تشكىلى فريد. ولكن فى هذا العالم يبدو الإنسان أيضاً حركة لا تهدد، وعملاً متواصلاً، وارتباطاً بالطبيعة التى هو منها ولها (كتابى «نزهة العيون» - دار المعارف - سلسلة اقرأ - مايو ١٩٨٣ - ص ١٢٩).

امتزجت فى لوحات إنجى أفلاطون عن الريف كل العناصر والكائنات فى تكوينات بانخة الألوان، صبرت الفنانة - كما يقول ناقدنا الراحل بدر الدين أبو غازى - على صياغتها صياغة غنية بالحركة التى لا يهدأ لها قرار، فلا تستقر العين بسهولة على جزئية دون اللوحة ككل. وهذا

التداخل والالتحام مقصود من جانب الفنانة، عن وعى منها
بذلك أو عن غير وعى، فهي كما قلنا إنما ترسم مصر،
وتصغى فى أعماقها إلى صوت تلك الكينونة المتجددة عبر
الأزمان، والمتجسدة فى كائنات أرضها، فالكل - كما قال
الفراعنة - فى واحد، والواحد فى الكل. مع أننا لو دققنا
النظر فى تلك الفلاحات وأولئك الفلاحين الذين تنثرهم إنجى
أفلاطون فى حقول لوحاتها سنجدهم أيضاً فى وقفاتهم
وجلساتهم وشتى أوضاعهم قريبي الشبه من أشكالهم
المرسومة فى النقوش على جدران المقابر والمعابد الباقية
منذ أيام الفراعنة، ومنها مقبرة من عصر تحتمس الثالث
(١٥٠٤ - ١٤٥٠ قبل الميلاد) سجلت النقوش على جدرانها
فلاحين يعملون فى الحقول، وأغان كانوا ينشدونها أثناء
العمل، ولنسمعهم من خلال لوحات إنجى أفلاطون يغنون
أيضاً:

«لا تتكاسلوا، ولا تطلبوا الراحة، فاليوم رطب عليل...

وكل شىء حسب المشيئة يعمل...

أمضينا النهار ننقل الغلال البيضاء إلى المخازن حتى
امتألت، وتكدست فى الأجران أكوام الحزم..

زاد القمح وفاض، فطوبى لعزائنا التى قدت من الحجر
الصلد».

(بتصرف عن نصوص الدكتور عبد المنعم أبو بكر
والأستاذ محرم كمال)

الجمرة المتأججة:

ومهما كان انشغال إنجي أفلاطون من بالتطور من
«الذاتية» إلى «الموضوعية» فقد ظل بأعماقها جمرة
«التمرد» المتأججة. وربما كانت نشأتها الأولى حيث تصارعت
تقاليد الأسر الميسورة في الاحتذاء «بالخواجهات» وتقليدهم في
نمط الحياة ولغة التخاطب وفهم الحياة والجمال، والأصول
القومية المتأصلة في الكيان المصرى والذى يتأبى على كل
حصار أو محاولة سحق وإبادة، فإذا بالمتقفة الشابة، تلتحم
بنفر من المثقفين المتمردين بدورهم على أوضاع الحياة
المصطنعة من حولهم، وكان أن وجدت إنجي أيضاً فى الفن
متنفساً لتمردها، ولواعج عدم رضاها عن نفسها وعمما
حولها من بشر وأوضاع.

وبعد أن مارست من خلال فنها «التمرد» الفردى متمثلاً
فى رفضها للأنماط التقليدية للجمال، مقبلة على الأنماط
السيريالية والتعبيرية الصادمة للذوق المستتب والداعية لنمط
جمالى هو أقرب إلى الدمامة بمفاهيم المحافظين ممن كانت
لهم القدح المعلن فى الحياة المصرية آنذاك، وعلى الأخص
فى الأربعينات.

ثم يتطور التمرد فيكتسب طابعاً اجتماعياً فنجد إنجى أفلاطون تنتمى إلى ما يمكن أن نسميه «بالتعبيرية الاجتماعية» وقوامها صرخة احتجاج على الأوضاع المستبدة فى الاقتصاد والسياسة والثقافة والعلاقات الأسرية، المبنية على «القهر» الاجتماعى للإنسان. وقد انعكس ذلك على لوحاتها فى معرضها الخاص الأول الذى أقيم فى مارس سنة ١٩٥٢ فى أعقاب حريق القاهرة وقبل ثورة ٢٣ يوليو. وسنجد الألوان الداكنة، بل والمقبضة أيضاً، تسود لوحاتها، إلى جانب الضربات ذات الطابع الانفعالى للفرشاة، والتحريف المتعمد للأشكال من أجل تحقيق قوة فى التعبير ولو على حساب جمال التعبير.

الشجرة:

ودعنا نفهم مرامى إنجى أفلاطون عبر مسيرتها الفنية من خلال «الشجر». وفى هذا المقام سنجد أن الشجرة عند هذه الفنانة فى بداياتها فى الأربعينات كانت تخضع لعملية «أنسنة» واضحة فالشجرة قد خلع عليها من هموم الفنانة وقلقها وانشغالاتها الفكرية والعاطفية ما أحالها إلى بدائل للإنسان، تتحدث بلسانه، وتتقمص حالاته، فهى مشبعة بمخاوفه، متوترة لقلقه واستشعاره الشر المحقق به، وبهذا كانت الشجرة حرفاً من أبجدية رمزية ذات طابع سيريالى ورويداً رويداً، مضت الفنانة تتحرر من «الذاتية» وتسير إلى

«الموضوعية» فتخلصت الشجرة من استعباد الإنسان لها واستخدامها للتعبير عن لواعجه وهمومه على الأخص، وراحت الشجرة تتجلى فى لوحات إنجى أفلاطون على ما هى عليه حقاً، كائنًا من مملكة النبات، خضرتها ليست مغموسة فى محبرة الذات الداخلية للفنانة، بل هى الخضرة التى حبتها بها الطبيعة فعلاً. وراحت الفنانة تلاحظ الشجرة لا على أنها هى منعكسة فى مرآة، بل على أنها حقيقة موضوعية، تقتضى الدراسة والتأمل، وتستوجب من الفنانة الانصياع لشكلها وتكوينها ولونها، وهكذا بعد أن كان العالم الخارجى ممثلاً فى الشجرة منصاعاً للعالم الداخلى للفنانة صار فكر الفنانة منصاعاً للعالم الخارجى، متابعاً للحقيقة الموضوعية غير ملق عليه شيئاً من ظلال نفسية الفنانة ولا وعيها. وهكذا نما فن إنجى أفلاطون فى الاتجاه الصحيح، واتسع نطاقه وكان بالإمكان أن يتقلص ويضمّر لو ظل فى انغلاق على عالمها الداخلى فحسب، كما كان فى مرحلته الأولى خلال الأربعينات. بل وصار الأمر بإنجى أفلاطون فى استيعابها للعالم الخارجى (فى الشجرة على سبيل المثال) واحترامها لموضوعيته إلى أن أمكنها أن تقدم فناً من اللوحات، ما يحلو لنا أن نسميه «بورترية شجرة». ترى، هل كان للأب عميد كلية العلوم فى السنوات الباكرة عندما كان يطلب من ابنته الصغيرة إنجى وقد لمس فيها ميولاً فنية أن تنقل له من كتب العلوم رسوماً دبجتها أقلام الرسامين العلميين ذوى الصبر على تسجيل

التفاصيل مثلما تفعل عدسة آلة التصوير، هل كان للأب العالم في هذا المقام تأثير على ابنته تجلى في أعمالها فيما بعد؟ إن إجابتي على هذا التساؤل هو بالإيجاب ولكن على الرغم من موضوعية إنجي أفلاطون ونكران الذات فيما تصور، إلا أن لوحاتها مهما كانت واقعيته، تأتي مشربة بطلاوة الابتكار، التي تبعد عن أعمالها جفاف الأعمال التسجيلية العلمية..

قطرة من لون في بحر زاخر بالألوان:

يسجل الفنان الناقد عز الدين نجيب عن لوحات إنجي أفلاطون ملاحظة جديرة بالتوقف عندها. وهي على أي حال ملاحظة أريية تثير الكثير من الجدل والنقاش، وتشحذ الفكر إلى معاودة التأمل لا في لوحات إنجي أفلاطون عن الطبيعة فحسب، بل وفي عطائها التشكيلي كله على مدى سنوات تطورها الذي سار بخطى راسخة لا تخطئ فيه ولا ارتداد، يقول عز الدين نجيب (مجلة الوادي - سبتمبر ١٩٧٩) «.. اكتشفت - بعد أن عايشته لوحات هذه المرحلة طويلاً - أن حالة الفرح التي تخلفها فينا حالة خادعة، ففي أعماقها حزن مبهم غائر، يمكن أن تتبينه لو أمعنت عن قرب في وجوه الناس. إن كل وجه تغلفه مسحة غامضة من الأسى كسحابة من الدموع. لقد أدهشني ألا أجد في لوحات إنجي - رغم كل الفرح الذي يغمرها - وجهًا واحدًا سعيدًا!..».

ولنعلق على هذا القول ببضعة تحفظات، فإن أعمال
إنجى أفلاطون تبعث في النفس شحنة كبيرة من التفاؤل،
ولكأنها تهمس قائلة للرأى «مهما ادلهمت الحياة، فلا تستسلم
للأس، فإن هناك في الطبيعة المتأبية على الذل والجور، وفي
أعماق الإنسان الذى قد معدنه لا من أجل الموت بل الحياة،
أغرودة عزاء لا يقوى أشد الطغاة عتواً على خنقها، إنهم قد
يطمسون الأذان برهة كى لا تصل إليها تلك الأغرودة، ولكنها
لا تلبث أن تتسلل إلى الروح. تواسيها وتشد من أزرها. هل
سمعت موالاً مصرياً أصيلاً، من تلك التى عجنتها السنين
بعرق الشعب ودمه، لا من تلك المواويل التى اصطنعها
مرتزقة الكاسيت هذه الأيام؟ سوف ينبعث فى أعماقك وأنت
تستسلم لنغمة الموال الحزين وكلماته الباكية إحساس
بالسلوى والعزاء، هكذا أيضاً أعمال إنجى أفلاطون، إنها
بألوانها المغردة تنبض بجوهر موال مصرى أصيل. وبعبارة
أخرى فإن أعمالها أعمال مبهجة دون تطريب
أو دغدغة للحواس.

وتحفظ ثان نود أن نسجله فى هذا المقام، مؤداه أن
الفرد لا يلعب فى تكوينات إنجى أفلاطون إلا دور العضو فى
مجموع أو مجرد عنصر فى النسيج الشامل. ولهذا فإن كيانات
الأفراد تذوب فى الأماكن والأجواء المحيطة بهم، فلا يضحى
الفلاح فى الحقل أو الأعرابية فى السوق أو العامل فى المعديّة

أو البناء فى العمارة التى تشيد وتعلو طوابقها أو الراحية
تقود أغنامها إلى الخلاء والجبل، لا يضحي أى من هؤلاء
سوى قطرة فى بحر زاهر، فأى عواطف يمكن أن تنشغل بها
فرشاة تسجل بالأخص الكل الشامل؟

وإذا كان حديثنا السابق يصدق فى شأن لوحات
المجموعات عند إنجى أفلاطون، إلا أن الفنانة ما تلبث فى
لوحاتها لشخصيات بعينها، أن تتغلغل إلى أعماقها، وتحاول
بذات أسلوبها أن تلتقط الأعماق النفسية لكل منها، فالفلاحه
إذا كانت مجرد نغمة فى سيمفونية حصاد أو جنى محصول
أو عمل فى الحقل، فهى اللحن كله فى بعض لوحات إنجى عن
بنات الريف وأبنائه، وهى تحاول من جديد من خلال ما
ينعكس على القسمات أن تترجم الحياة الملحمية كلها للفلاح
المصرى.

ولهذا فإن الفرحة الفردى، شىء غير ذى بال وغير وارد
عند الاستمتاع بلوحات إنجى أفلاطون، ولكأن وجوه تلك
الفنانة تقول «وما جدوى السعادة فى هذا الوجود؟ ليست هى
التي تهتم بل الأهم هو أداء الواجب، هو الالتزام، وربما من
هنا جاءت تلك الجدية التي تكتسى بها تلك الوجوه، وتنفذ إلى
ذاكرتنا فى هذا المقام قصيدة لشاعر يونانى معاصر هو
إيلياسيموبولوس يعبر بها عن «نكران الذات» والذوبان فى
الجموع، إذ يقول:

«اخمد فيك نار الاستعلاء وأطفئ خدع العقل

أنت في المحيط المترامى الأطراف مجرد قطرة، قطرة صغيرة من مياهه فحسب، ولكن اعلم أيضًا أن المحيطات المترامية الأطراف إنما تتكون عندما تندمج القطرة قليلة الشأن وسائر القطرات».

والإنسان في لوحات إنجى أفلاطون عن الطبيعة والحقول قطرة من لون في بحر زاخر الألوان، فإذا اقتطعتها وركزت الانتباه عليها فلن يحدثك بأفراح أو أحزان خاصة، فهي في الإطار العام لفن إنجى أفلاطون ليست موظفة لذلك. ومن الأصوب تذوق الأعمال الفنية بأن تدعها تحدثك هي نفسها فتقول لك ما أريد لها أن تقول، ولا تفرض عليها أنت متطلباتك، وتتوقع - من حيث لا تتوقع هي - أن تدلى إليك بخطاب ليست معدة له أصلاً، لا تحاول أن ترى في العمل الفنى نفسك، بل انظر إليه ككائن له استقلاله وذاتيته الخاصة به تمامًا. فلتترك إذن العمل الفنى يحدثك، وتصغى إلى ما يقول. ويكفى أن نسجل هنا أن «النجومية» مرفوضة في لوحات إنجى أفلاطون. ولقد اختفى منها البطل الفرد، وتخلى عن مقعد الصدارة، وذاب في العمل الفنى ككل. وتحول الإنشاد إلى «إنشاد جماعى». وإذا فرح الفلاح فليفرح المجموع بالخلاص. المتمثل فى أغلب الأحيان فى صورة جنى أو حصاد، وإذا حلم الفرد فبأحلام الجماعة، ومن ثم استحالت

الأغنية الليريكية إلى ملحمة، وملحمة إنجي أفلاطون مهما تنوعت ملحمة «عمل من أجل خلاص جماعي» ليس فيها أى التفات إلى انشغال فردى، إلا بالقدر الذى يكون فيه هذا الانشغال الفردى اجتماعيًا أيضًا وبالمقام الأول.

الفرح والالتزام:

ونعود فنقرأ عند عز الدين نجيب فى مقالة أخرى عن إنجي أفلاطون بعنوان «عرس الطبيعة» (روزاليوسف ١٤/٣/١٩٧٧) أنها دائماً «تعدل» بإيقاع عالمها الفرح الجياش بالخصوبة وحب الإنسان الذى يترقق فى وجهه - عندما تمنع النظر فيه - حزن غامض. ويلاحظ جون نيكليس بجريدة انترناشيونال ديلى نيوز الصادرة فى روما بعدها فى ٥/٥/١٩٨١ أن إنجي أفلاطون «تصور الفلاح المعتد بنفسه الذى يقاوم الحزن. ويسجل حسين بىكار أنها تصور الفلاحات بملابسهن الزاهية الألوان كالفراشات السابحات وسط إطار يطفح بالسعادة».

ومن هذه العبارات تثبثق حقيقة إنسانية وجمالية باهرة فى أعمال إنجي أفلاطون، أن الإنسان الفرد مقصى، وهمومه وأفراحه أنانية لا يعمل لها حساب، أما الإنسان، فهو لا يحقق إنسانيته الحققة إلا من خلال التحامه بالجموع، فالإنسان إن كانت له سعادة يعتد بها فهى تلك التى يكتسبها من خلال

«الالتزام»، أى الارتباط بالعمل من أجل الآخرين، ولهذا كانت السعادة الحقة، وهى تلك التى تؤكد لها أعمال إنجى أفلاطون فى مجموعها، سعادة مع الآخرين وبهم. سعادة أداء الواجب وليست سعادة الأناية.

ويعبر الدكتور صفوت عثمان عن هذه العلاقة الحميمة فى لوحات إنجى أفلاطون بين الواحد والكل فيشير إلى تلك العلاقة الحية المتألقة بين مجموع اللوحة وتفاصيلها، فالبصر لا يستطيع الاستقرار على واحد من تفاصيل اللوحة بمعزل عن مجموعها، أو على مجموع اللوحة بمعزل عن تفاصيلها.

الأشكال والفراغ:

وإنجى أفلاطون أستاذة فى التنعيم، اللونى والخطى، وهى تحقق هذا التنعيم بشحن سطوح لوحاتها بديناميكية تمحو عن تكويناتها كل سكونية وجمود، وتظل تداعب العين فى حركة مستمرة لا يهدأ لها قرار، وقد بدا ذلك واضحاً فى لوحاتها التى تغطى سطوحها بلمسات من الفرشاة تقصر أو تطول حسب احتياجات التوزيع، لمسات تخلو من توترية اللوحات الباكورة فى الأربعينات إلا أنها توترية على مستوى أوركسترالى آخر. ولا زالت البراعة فى التنعيم لا تفارق لوحات إنجى أفلاطون حتى فى أعمال المرحلة الممتدة من

السبعينات حتى الآن، ويتأتى التنعيم فى هذه اللوحات من توزيع مدروس وإن بدا تلقائيًا للمساحات البيضاء الخالية من الألوان على سطح اللوحة فى تعاملها مع الأشكال الطبيعية والبشرية التى تنثر فى حيز اللوحة دون أن تشغله إلا بنسب محددة، وفى توزيعات تجعل التمازج يؤدى بين العين التى تقبل على النظر إلى اللوحة بارتياح والمساحات البيضاء التى تومئ إلى وجود عنصر معنوى هو الضوء الأبيض، والأشكال المبدورة على سطح اللوحة من شجر ونخيل وفلاحات وبدويات وحيوان وقطعان ماشية وطير وطبيعة وحيل وعمائر ريفية بدائية. ونرى التنعيم أحياناً فى الحوار بين نخلة مهجورة ومجموعة نخيل متشابك، أو بين الأشكال المنثورة فى أكثر من شكل دائرى، أو فى تتابع الكفوف والأذرع والسيقان ساعة العمل. ولكن التنعيم يؤدى على الأخص بضربات الفرشاة التى برعت فيها إنجى أفلاطون لوصل الممارسة والدراسة، إذ يتميز استخدامهما للفرشاة بالانسياب والتمازج، ولا يلبث كل شيء تلمسه فى اللوحة أن يبدأ بدوره فى التمازج والحركة حتى أكثر الأشكال صلابة كالأشجار والجبال مثلاً. وبفعل الضوء المنهمر من الشمس المصرية ذات السطوع تنطمس ظلال الأشكال فلا يبين لها انعكاس فى لوحات إنجى أفلاطون، ويبقى الخيال مستثاراً فحسب بتلك العلاقة الحميمة بين الأشكال والفراغ الذى تسعى إلى تثبيت وجود متناسق لها فى أرجائه. (داريو ميكاكى - جريدة لونتيا

- فى ٢٠/٥/١٩٨١) من خلال حوار مؤدى بلمسات ذات طابع انفعالى وتأكيد للقيم الحركية والزخرفية للخطوط والمساحات والألوان. وبعد أن كانت ألوانها داكنة ثقيلة الوطأة، متفقة على أى حال مع مضامينها التعبيرية الأولى، اتجهت ألوانها إلى وضاعة متزايدة، واكبت خروج الفنانة إلى طبيعة طليقة دائبة البكارة.

ذبذبات الضوء المرتعشة:

كانت ألوان إنجى أفلاطون الأولى صماء لا تسمح لنسمة هواء أن تجوس خلالها، ثم تجزأت السطوح اللونية إلى نقاط استطالت إلى خطوط، وأصبحت الفنانة ترسم بفرشاتها المحملة بالألوان «زغلة»، ظلت تداعب العين وتصددها فى الوقت ذاته من النفاذ إلى اللوحة، مطالبة إياها بأن تكتفى بالاستمتاع بها من الخارج.

على أن إنجى أفلاطون مضت بعد ذلك أيضاً إلى مرحلة تبدى فيها النسيج وقد تخلص عن خشونته السابقة. واكتسب رهانة التطريز حيث تخفف حيز اللوحة مادياً، وانحسر عنه زحامه القديم، وخبث فيه الزغلة اللونية، وامتلأ بالهواء والنور، كما تمتلئ أشعة المركب فى النيل. أصبحت اللوحة عالماً لا يصد، بل يستقبل بأحضان مفتوحة. تلقى عند عتبها همومك، وتدخل إلى دنيا نورانية فيها زهد، تحرر من كل

تفاصيل زائدة، ومن كل لون زاخر. صار الضوء كنور الغسق والتكوين كله جوهراً مصفى. (كتابى «نزهة العيون» - ص ١٣٢).

وقد تحقق ذلك بأن وسعت الفنانة من الفراغات بين لمساتها المتقطعة تاركة على سطح اللوحة مساحات بيضاء أعطت إحساساً بالرحابة التى ربما استوحتها الفنانة من زياراتها اللاحقة للصحراء.

وإن من يتابع تاريخ الفنون يلمس كيف أن الفنانين الشرقيين والعرب على وجه الخصوص، وربما كرد فعل لمساحات الخلاء والصحراء الجرداء المحيطة بهم، مضوا يعتنون وهم يصورونها ألا يتركوا فيها نقطة صغيرة خالية، ويعمدون إلى ملئها بالتفاصيل. وعلى العكس من ذلك فإن الفن الأوروبى اعتنى فى التصوير بالمساحات والفراغات. وربما كان لذلك تأثيراً على إنجي أفلاطون فى المرحلة ما بين ١٩٦٤ و ١٩٧٤ عندما أولت اهتماماً أكبر بالضوء. فقد عنيت وهى تملأ المساحات بضربات فرشاتها أن تترك بين شرط الألوان المناسبة فراغات بيضاء تبرز العناصر المرسومة فى اللوحة، وتشعر الراى بذبذبات الضوء المرتعشة فى الأجواء المصرية. (مقالة سميرة شفيق بعنوان الفنانة إنجي أفلاطون: مشوارها مع الفرشاة والألوان - مجلة المصور - ١٩٨٥/٤/٥ - ص ٤٠) وقد بدأت هذه الفراغات أول الأمر

ضيقة بعض الشيء، ولكن قدر لها مع تطور فن إنجى أفلاطون أن تتسع وتتسع حتى جرأت الفنانة فى النهاية على أن تترك مساحات كاملة بيضاء فارغة من اللون. وفى هذا يقول حسين بيكار إن إنجى أفلاطون «تعتبر سطح اللوحة الخام قبل أن تطمسه الفرشاة بحرًا من الضوء الأبيض الشفيق، وتعتبر لمساتها الفسيفسائية كأنها راقصات البالية المائى تسبح فوقه، فتبدو الخلفية البيضاء وكأنها نوافذ ينفذ منها الضوء لتخلل اللمسات الراقصة المبهجة المزهوة بأنافتها». ويمضى حسين بيكار فيقرر «أن لمسات إنجى أفلاطون تتسع أكثر وأكثر، وتفسح مكانًا للفراغات البيئية لتطل منها، وتسمح للخلفية بأن تقوم بدور إيجابى، فتبدو كالرئة التى تمد اللوحة بالهواء والأوكسجين، وتثبت فيها الحرارة والدفع والحيوية إلى جانب البعد النفسى الذى توحى به تراكيبها الشاعرية التى ترتعش كأمواج البحيرة عندما تلامسها نسائم الشمال» (الأخبار - ١٨ مارس ١٩٧٧ وأيضًا راجع عز الدين نجيب - روزاليوسف المقال السابق).

الضوء المخلص:

وكتأثر عميق وغير مفتعل، بدا تأثر إنجى أفلاطون بالفن الإسلامى فى تلك الشرط الملونة التى كانت تملأ لوحاتها، إذ أنها لم تكن شرطًا هادئة ساكنة بل كانت مليئة

بالانفعال والعنف الحركى فكانت تتحول إلى ما يذكر بالخط الكوفى وبالمشربيات التى تنبثق الأضواء من الخلف عبر ثقبها. وفى هذا تقول مجلة «جون أفريك»: «إنجى أفلاطون لمسة قوية ومنبسطة تعود بنا إلى الرسم العربى، وتلعب بالضوء فى مهارة كبيرة. إنها تصور الطبيعة كما تراها امرأة تموج بالحيوية، وتزهر بأكسير الحياة، وتفرض نفسها بعناد» (راجع كتالوج عام ١٩٦٩).

وقد أضفت إنجى أفلاطون على «سطح التوال» بعداً إيجابياً، بأن أصبح هو الضوء الذى يفيض على البنيان التشكيلى، ويتخلل النسيج التصويرى دون انفصال عنه (محمود بقشيش - مقالته بمجلة إبداع - نوفمبر ١٩٨٣ - ص ١٢٨) وباتساع مساحات هذا «الضوء الأبيض» تخففت اللوحة من زمام الأشكال، وأضحت اللمسات اللونية توضع باقتصاد أكبر، ومن ثم بتدبير أكبر حتى تأتى فى موضعها الصحيح، الذى لا تجور منه على المساحة البيضاء التى صارت عنصراً أصولياً يؤدى دوراً جدلياً مع سائر عناصر اللوحة، فى حوار مقتصد، خفت فيه «زغاريد الزغلة» القديمة.

وقد أتاح ما سمي «بالضوء الأبيض» أو المساحات التى تترك فارغة وبلون قماش اللوحة فى أعمال إنجى أفلاطون لهذه الأعمال تخففاً من الانطباع «بالتسطيح» وتحقيقاً لمزيد

من العمق أو البعد الثالث مع بقاء هذه الأعمال أعمالاً عصرية بالمقام الأول. فإن العين من خلال هذه الفراغات المرحبة تمضى متوغلة إلى أبعاد أكثر عمقاً فى أغوار اللوحة، وتنطوى مساحات «الضوء الأبيض» هذه على جوهر غير مادي، يرمز إلى ما فى الطبيعة من عنصر يتعدى الأطر الملموسة. وقد اتصفت الطبيعة المصرية المنبسطة المسالمة على الدوام بالثراء التليد فى هذا العنصر الروحي الإيحائي، وهو ما صعد الحياة البشرية العادية على أرض مصر إلى حضارة سمت وخلدت بفضل الارتباط التليد «بالضوء الأبيض» الذى توصلت إليه إنجي أفلاطون عبر تطورها الفنى الجاد الطويل. وليس بمستغرب أن تضع فنانة مصرية أصيلة يدها على هذا النبت الذى طوته سنوات طويلة من معاناة قومية، اجتثت كثيراً من الجذور وردمت عديداً من الآبار على مجرى الطريق.

وكم وددت فى هذا المقام كما فعلت إنجي أفلاطون أن يعيد فنانونا المعاصرون الالتصاق بأرض مصر، ويقصوا الجلبة والصخب عن آذانهم حتى تلتقط الصوت الأصيل الخفى، الصوت المخلص المطهر والمنقذ من صلاطات هذا الزمان الآبق...

زينب عبد العزيز والوجه المشرق لسيناء

تحتل الدكتورة زينب عبد العزيز بين صفوف فنانينا المعاصرين مقاماً مرموقاً كمصورة «مناظر طبيعية»، وهى تؤكد ذلك فى لوحاتها عن «سيناء» بل أنها فى هذه اللوحات تخطو خطوة أكبر من حيث السيطرة على أدوات التعبير، والتغلغل إلى ما وراء السطوح والأشكال، لمعيشة الأعماق والجوهر.

أربعون لوحة بالألوان الزيتية، شاهدها زينب عبد العزيز حصيلة ثلاث رحلات قصار إلى «سيناء». ولئن كانت الرحلات إلى هناك كثيرة، إلا أن المهم بالنسبة للفنان المبدع هو التقاط روح المكان. وهذا ما حققته زينب عبد العزيز فى أعمال هذا المعرض، وسوف تشعر من مطالعة اللوحات أنك ترجو لنفسك أن تذهب إلى سيناء، وتتغرس جذورك فى رمالها، وتنمو نخلة من نخيل «وادي فيران». وموجة على شاطئ «حمام فرعون»، أو صخرة شامخة فى بدن جبل صامد صلب. أو إذا من الله عليك بنعمته تضحى شعاعاً من الضياء المشرق عند أعلى قمم «جبل موسى».

ماذا رسمت زينب عبد العزيز؟ رمالاً وصخوراً، وبحراً، وجبالاً ونخيلاً، وقليلاً من البشر، وضياء. وعلى الأخص ضياء! إن سيناء فى عيني الفنانة هى أرض النور، ففي البدء كانت «الكلمة» والكلمة كانت نوراً، والنور انبثق من هنا، من

أعماق سيناء. من عندنا تحرك ركب الحضارات وآن لها أن
تعود.

ليست هذه اللوحات دعوة فحسب إلى زيارة سيناء، بل
إلى الإحساس بها فى داخلنا. وسوف نهتف أمام بعض
الأماكن من خلال لوحات زينب عبد العزيز «هذا هو المكان
الذى به سرت روى».

تشرق الشمس، فتكسو الرمال المنبسطة بالذهب. وتطل
من وراء الجبال المترامية تتلمس القمم بلمسات من التبر
المذاب، وتمضى صاعدة إلى عرشها السماوى فتسطع الدنيا
كلها بضياء، فى بعض الأحيان حارقة، تسود لها جذوع
النخيل وقامات البشر، وفى بعض الأحيان تشعر كأن الشمس
قد بعثت أشعتها من عليائها، تلهو على الرمال الساجية على
الشيطان الزرقاء، سواء فى العريش أو فى شرم الشيخ
(دهب، نوبيع، قرية الصيادين).

تشعر زينب عبد العزيز فى سيناء بأنها فى «مملكة
النور» ولئن كان الضوء يأتى عادة إلى الأشياء من خارجها،
إلا أنه فى سيناء نابع من الداخل من الأعماق. إنه الجانب
الروحانى فى الطبيعة وفينا. ومن خلاله نتحاور مع الوجود
وحتى الليل فى سيناء، رغم رهبته، مضىء.. فالقمر هناك
واضح منير، والنجوم فى عليائها أيضاً لامعات لأن الجو

صاف خلا من كل تلوث وعوادم» وفي ضوء القمر تتشكل
الموجودات. وتشعر بأنك تحيا في أحضان «طبيعة أنسية»
فتتحول الصخور على الأخص إلى «هياآت آدمية» تحرك فى
النفس المرفهة شتى الخيالات.

ويصل فن زينب عبد العزيز إلى أوجه فى لوحاتها
الكبيرة «الشروق على قمم جبل موسى»، أربع ساعات من
الصعود عبر دروب وعرة، فى عتمة الغسق المندحرة. كى
تدرك لحظة الشروق، وهى لحظة نسيت فى وجداننا المتحجرة
نحن الذين طمست عمائر المدينة بصائرنا، وخلق الأسلفت
بكورتنا، تحت ركامات آن الألوان أن ننفضها عن كواهلنا. بعد
أن عادت سيناء إلينا. وهناك حيث صعدت بنا الفنانة فى رحلة
حجيج إلى «منابع النور» نسمع هسيس الريح يهمس إلينا
بشتى الترانيم والأهازيج، معبقة بأريج الخلاء. ويبدو جمال
الطبيعة الضارى متسرّبا بغلالات الليل السوداء البنفسجية
الزرقاء. وتلامس القمم الشوامخ هامات السحب وتتجاوز
معها حول «لغز الأبدية» وإذا كنت تساءلت يوماً «أين تذهب
الأرواح؟» فالمنظر بجلاله وسكينته يعطيك إجابة تطرح عن
كاهلك الهموم، وتشعر إنك ولدت من جديد.. فقد انحسر عنك
جرمك الطينى، وأضحيت بدورك أثيراً تسبح لخالق السماوات
والأرض. ومن أعماق هذا المنظر الذى يبدو كما لو كان لا
ينتمى إلى أرض البشر، تبرز شمس الصباح، تنفث ضياءها

حانية فى أرجاء السحب، ولا تلبث أن تكسو سفوح الجبال
بلمسات الذهب.

وربما كانت أقرب لوحات زينب عبد العزيز السابقة إلى
لوحاتها عن سيناء هى لوحات مرحلة التفرغ سنتى ٧١
و١٩٧٢ لرسم النوبة وأسوان. ولولا الخلفية الواسعة التى
عاشتها الفنانة آنذاك لما استطاعت أن تصل إلى التعبير عن
سيناء بهذا النضج. على أنه بمقارنة لوحات كل من
المرحلتين بلوحات المرحلة الأخرى، يبين أن معاشة الناس
فى النوبة كانت متاحة على نحو أكبر منها فى سيناء، التى
هى بحسب أصلها التاريخى مكان للتعبد والعزلة ولهذا كان
الإحساس بالخلوة وبضراوة الطبيعة أكبر فى لوحات سيناء
منه فى لوحات النوبة. إنك تحس فى سيناء بأنك وربك على
صلة وطيدة، وإنكما على وفاق. وأول ما يمكنك أن تنطق به
أمام طبيعة سيناء - على حد قول زينب عبد العزيز - هو
«ما أبدعك يا ربى! وما أبدع صنائعك! إنك فنان عظيم!».

وعندما يطول التأمل، فى الكون الممتد، وتتطهر الأذن
فى الصمت المكين من الثرثرات الجوفاء ولرد القول، يبدأ
الفنان فى اكتشاف صحراء أخرى، وبخاصة عندما يخفت
الضوء فى الغسق، أو عندما يطلع القمر يمشى الهوينى فى
السماء وحيداً، يكب على الجبال والوديان والسهول فضته
الحانية. يغتسل الكون ويزيح النقاب عن محياه وفى ألفته

بالفنان يبين عن روماتبيته كثيراً ما تنعكس على لوحات زينب عبد العزيز، وتتشكل الصخور والسحب بأعلى القمم، والظلال على طنافس الرمال بشتى الرؤى، وتهمس الألوان والأضواء بما هو أبعد من واقعها، وتشيع فى أرجاء اللوحات أنغام من موسيقى، تصطبغ ضراوة فى بعض الأحيان، وتذوب رقة ووداعة فى أغلب الأحيان، أحياناً أخرى تعزف الفرشاة وبلا افتعال أنغاماً من قبل ما جاشت به وجدانات أساطين الموسيقى على مدى الأزمان، ولكن لا عجب إذ أن النبع الصافى لكل ما هو من الفنون رفيع الشأن ينبع واحد. وسيناء دواة عريقة ومقدسة لو غمست ريشتك بيقين فى أحبارها لدبجت من الكلمات والأنغام والتصاوير أحلاها.

ومبارك لمن عرف السر، الذى لا يعطى إلا للمختارين، الذين يصعدون الدرج الشاق وبصفاء النفس ويعلون. وكان من حظ زينب عبد العزيز أن تكون واحدة من هؤلاء، وهى لم تصعد بيسر أو تقفز الدرجات قفزاً، بل سنين تلو سنين وهبت هذه الفنانة فرشاتها للطبيعة، وراحت فى محرابها تتعبد، تتحنى لقوانينها إكباراً عندما تسجلها، وبوله ترصد دقائقها. تغنى أغنياتها فلا تفتعل أو تشتط. مطواعة هى مثل العشب النضر يميل مع النسيم عندما يهب على البستان أو الحقل. وبتواضع الحكماء راحت تذوب فى الطبيعة، ترتضى بين أحضانها فتضحى مع النهر قطرة من ماء، ومع الشجر ورقة

على غصن، ومع العصفور ريشة فى جناحه، ومع الصحراء ذرة من رمالها. هذا هو الدرس الذى يمكن أن تعطيه لنا «المحاكاة الواقعية للطبيعة» عند زينب عبد العزيز، فهى لا تستعلى، وعلى «الكنز الإلهى» تحافظ ولا تعتمد إلى تبديده، إنها «تعيش» الطبيعة ولا تفصل نفسها عنها. تسجل ولا تقحم نفسها فيما تسجل تعرف كيف تتوارى وراء عملها باستحياء وتواضع ومودة. تصمت وتترك لوحاتها تتكلم عن موضعها كلاماً يتصف بالوضوح والبلاغة وسرعة النفاذ إلى القلب. ولهذا كان تفاعل الجمهور بفنها تفاعلاً بناءً شديد الحماس. وهو ما يجعلها تشعر - على حد قولها - «المزيد من الرهبة كلما أمسكت الفرشاة».

وقد لقيت الطبيعة من الفنانين مواقف مختلفة، فمن الفنانين من يفرضون شخصيتهم عليها، فيأتى تعبيرهم عنها كثير الادعاء مفتعلاً. ومنهم من يعمل فى صورتها تشويهات أو تحريفات، فيلوون بذلك عنقها لويًا تبدو معه على ما ليست عليه مكرهة. ومنهم أيضاً من يتخذها مطية للدعاية عن أفكار ومفاهيم غير متجانسة معها، فتبدو كملك فى ثياب مهرج أو داعر فى مسوح النساك، ومنهم من لا يحاكي الطبيعة، إلا فى ناحية واحدة هى قدرتها على التخليق فيمضون من هذا المنطلق يلعبون، وهى - أى الطبيعة - فى كل الأحوال لا تلعب. ولم تكن زينب عبد العزيز من هؤلاء، فموقفها من

الطبيعة يخلو من كل «ضدية» أو «غيرية» بل أنها فى مقالاتها النقدية راحت تكشف عن زيف وفقر الكثير من الأعمال الحديثة المفتعلة باسم التجريب أو الحداثة، وظلت وفية للرؤية الواقعية للطبيعة.

وما كان أسهل أن تتجرف زينب عبد العزيز من خلال دراساتها للفنون الأوروبية والأمريكية وزيارتها لعواصم الفن بالخارج إلى «الطليعية» و«الحداثة» فما أسير تقليد هذه الأعمال والكسب السريع للشهرة، ولكنها نزهت نفسها عن ذلك، واختارت الطريق الصعب. وكان خير عاصم لها أنها تتلمذت على يدى شريك حياتها المرحوم الفنان لطفى الطنبولى، الذى تكن له كل الحب والتقدير كأستاذ وزوج وصديق. فقد كان لطفى الطنبولى بدوره فنانا مخلصاً لطبيعة بلاده، وأتاح لزوجته من خلال عمله فى قطاع الآثار عدة زيارات لأقاليم مصر منها النوبة والأقصر وأسوان، حيث صورت زينب عبد العزيز إلى جوار زوجها الكثير من المناظر الطبيعية فى تلك الأماكن. وما تذكره له دواماً كأستاذ أنه كان يصر «أن تكون هى، ولا تتأثر بأى فنان آخر، حتى هو».

وقد بدأت زينب عبد العزيز ترسم منذ الصغر، بل وعلى حد قولها «قبل أن تتعلم الكتابة». وقد مضى فنّها يتطور بخطى متصلة ترمى إلى التعبير عن الواقع الذى تعيشه - ذاتياً وخارجياً - بأوضح وأبسط شكل ممكن. وكانت

الموسيقى من الفنون التى عشقتها ومارستها فى الصغر من عزف على البيانو، وغناء، وباليّة. وهى أم لأستاذ فى الموسيقى الكلاسيك تخصص وحصل على الدكتوراة فى العزف على آلة «الفيولا» وهى تحب الموسيقى الكلاسيكية، ولا تطيق صخب ما يسمونه «الديسكو» وما شابها، فهذه عمليات لتحطيم حاسة الإنسان تحت شعار «العصرية» وبحكم اهتمامات زينب عبد العزيز المتنوعة فالقراءات التى تسروق لها متعددة الجوانب وارتباطها بالفنون ومتابعة تطورها لم يمنعها من متابعة فتوحات القرن العشرين أيضًا.

ولدت بمدينة الإسكندرية فى التاسع عشر من يناير ١٩٣٥. حيث أمضت المرحلة الابتدائية من تعليمها بمدرسة «سان جوزيف» بمحرم بك ثم المرحلة الثانوية «بالليسيه فرانسيز» بالشاطبي وتخرجت من قسم اللغة الفرنسية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٦٢. وعملت مذيعة ومقدمة برامج. فى التليفزيون فور تخرجها ولبضعة أشهر. ثم عينت مترجمة فى مركز تسجيل الآثار المصرية ومنه انتقلت إلى كلية الدراسات الإنسانية بجامعة الأزهر فور حصولها على الدكتوراة. ولا زالت تعمل هناك حيث تشغل وظيفة أستاذ لمادة الحضارة.

وقد اشتركت زينب عبد العزيز فى المعارض العامة منذ عام ١٩٥٥ كالمصالون والربيع، وأقامت ثلاثين معرضًا خاصًا

فى مصر والخارج. ورغم حماسها لفكرة الاستمرارية إلا أن الظروف الاجتماعية التى تعيشها واضطرابها لشغل وظيفية جامعية لا تسمح لها بالإنتاج المتواصل وكم كانت تتمنى أن تتفرغ لفنها، وألا تعمل شيئاً سوى الرسم والكتابة، فالعمل المتواصل، حتى وإن اعترته بعض فترات التوقف هو البوتقة التى تصقل فيها نفس الفنان. وتغرى فترات التوقف التى مرت بها الفنانة إلى التزامها بإنجاز أعمال أخرى مثل إتمام رسائل الماجستير والدكتوراه والأبحاث الخاصة بالدرجات العلمية وهذه أعمال لا تحتل تأخيراً، وتقتطع من المنشغل بها وقتاً ليس بالقليل.

وموقف الدكتورة زينب عبد العزيز الفلسفى من الحياة - على حد قولها - هى أن تعيشها بكل الصدق الإنسانى الذى تشعر به. والروابط بين الإنسان والكون المحيط به كثيرة ومتعددة، إلا أنه لم يلتفت بفهم إلا إلى الجزء المادى منها، بينما المجتمع الإنسانى بحاجة ملحة ومطرودة إلى الالتفات للجانب الآخر ليحصل على الاتزان اللازم. كلنا عابرو سبيل، حتى الوجود نفسه فالحياة مرحلة من مراحل تطور الكائنات بأسرها، من الإنسان الذى هو أسمى من فيها حتى ذرات التراب «هذا ما تقوله الفنانة أستاذة الحضارة بجامعة الأزهر وتؤكد به فرشاتها وقلمها».

وثمة ترابط موضوعى بين فن زينب عبد العزيز والفن

المصري القديم بمعنى أنه استمرار لذات الفكرة التي قام عليها الفن المصري القديم وليس تقليدًا لشكلياته الخارجية، فالفن الفرعوني قائم على فكرة خلود القيمة الجمالية ووضوح الرؤية والبساطة في التعبير. وهذه هي الدعائم ذاتها التي تقيم عليها زينب عبد العزيز فنها. ولئن كان ثمة ضرورة أن يلقي الفنان نظرة إلى الوراء إلى جذوره، ليستمد من تراثه المعالم الأساسية التي يبنى عليها تعبيره الفني، إلا أن استلهام التراث لا يعني محاكاته، فالتقليد لا يخلق فناً، ولا يبعث إلى الحياة تراثاً. ولكن الدعوة إلى أن يكون الفنان ابن عصره، لا تعني أيضاً محاكاة الأنماط المستوردة أو المفروضة وتقليدها، بل تعني في نظر زينب عبد العزيز أن أخذت هذه الدعوة محمل الجد والأمانة، أن يكون التعبير عن الواقع المعاصر للفنان من خلال الارتباط ببيئته ومجتمعه الأصلي. وليس أدل على ذلك من العودة حالياً في بلدان أوربا إلى التراث الخاص بكل بلد بعد «موجة التجريديات العارمة» التي طمست معالم الحضارة والتراث المميزة لكل منها. ولعله يجدر بالفنان المعاصر أيضاً أن يدخل بسمه بهجة أو يطبع لمسة حب على قلب إنسان هذا العصر المطحون الغارق في غياهب الزيف والظلمات، وهو إن نجح في ذلك يكون قد استطاع أن يحقق شيئاً كبيراً.

إن الحضارة هي أجمل ما أحرزه الإنسان من تطور في كافة المجالات. والإنسان هو أسمى المخلوقات رغم كل ما

يعتري بعض النماذج من عتامة نفسية تعوق تطورها
الإنسانى ورقياها. ومصير الإنسان هو الفهم، والمزيد من
الفهم، مهما طال به الأمد. ولكن ما يحزن حقاً فى نظر
الدكتورة زينب عبد العزيز أستاذة العلوم الإنسانية هو الوقت
الذى يحتاجه الإنسان لكى يفهم.

عندما تتزاحم العمائر فى المدينة، وتأخذ بخناق الفنان،
يتوق إلى كسر هذا الإطار الذى استحال دمامة مستحوذة،
يتوق إلى الخروج، إلى الابتعاد، وإذا كان الفنان فى بلاد
أخرى يخرج إلى الجبال أو الغابات أو البحر فإن الفنان فى
مصر يجد الصحراء تحيطه فيهرع إليها، ويغسل فى رحابتها
عينيه من أدران المدينة، وروحه من عنائها. وهو بذلك يلبي
نداءً عميقاً دفيناً يظل يهمس إليه ويدعوه إلى أن يشحذ همته
التي أضحت خائرة من جراء حياة الدعة فى الغرف المعتادة
المغلقة وينطلق إلى حيث الضياء والهواء والرحابة.

يختلى الفنان فى سيناء بالطبيعة، رمال، وصخور
ونخيل، ومياه، وقليل من البشر والإبل، فيستطيع أن يستمع
إلى أنفاسها وهمساتها وأدق نبضاتها، وللطبيعة أنفاس
وهمسات ونبضات بحق، وليس ذلك من قبل المجاز أو
الخيال، ولكن يجب أن تكون مرهف الحس كى تسمع ذلك
الديب، والوجيب، والنداء.

وليس ارتباط زينب عبد العزيز بالطبيعة جديدًا فهو ممتد منذ طفولتها وتقول إنها كانت وهى طفلة تفرح بالطبيعة كأنها تذهب للقاء شخص حبيب. وحتى عندما شبت عن الطوق ومارست الفن فإن الطبيعة كانت تثير فى أعماقها انعكاسات ودوافع إلى الإبداع. ومن ثم كانت الطبيعة عندها نقطة انطلاق وعند التقائها بالصحراء فى الصغر كانت لا تقاوم رغبة الاندفاع إلى أحضانها. وقد يعتقد البعض أن الصحراء ساحتها تشغلها رمال فحسب، ولكن الفنانة اكتشفت بعد تكرار زياراتها للصحراء، أن لكل بقعة فى الصحراء شخصيتها وجوها وألوانها. تذكر زينب عبد العزيز أنها عندما ذهبت فى الخمسينات إلى النوبة توغلت ذات مرة فى صحرائها حتى تاهت فى منطقة كانت تسمى «وادي الجماجم» وقد رسمتها فى إحدى لوحاتها. المكان جبل فى صخوره ما يشبه الجماجم «اسم على مسمى» مكان مغلق مخنوق. وهكذا تتنوع شخصية المكان فى الصحراء ولا تتكرر. وبصفة عامة تقول الفنانة إن الصحراء على الدوام تشدها، وتتجاوب معها، وتشعر أن فيها شيئاً منها، فلا تحس اغتراباً فى الصحراء رغم ما فيها من صمت ووحشة. بل إن الأصداء هناك تفد إليها ملونة، ومتنوعة المعانى. وربما أمكن أن نترجم أحد هذه المعانى إلى نداء بالذهاب إليها وتعميرها. وفى رحابة الصحراء لا تسمع صوتاً بشرياً بل هسيساً يسحب وينادى. أما الإحساس فى الصحراء بالله فقوى وغامر، تتلاشى نبذات

الأثنية ويشعرك الصفاء والزهد أنك تجردت من كل الأثقال
التي تعوقك من الصعود إلى الحضرة الإلهية.

فى منطقة العريش تلتقى بكثبان الرمال بالغة النعومة
تمتد أمامك مترافقة فى خطوط انسيابية. فإذا نزحت إلى
الجنوب بدءاً من الطور إلى شرم الشيخ ونويبع وطابا
وجزيرة فرعون فستلتقى بتكوينات صخرية. فإذا توغلت فى
داخل سيناء إلى جبل موسى وسانت كاترين ووادى فيران
فستجد بحوراً من القمم الجبلية تمتد إلى ما لانهاية والظلال
فى سيناء لها معنى، وتحس كأنك فى حمى روح كبيرة تبسط
عليك جناحيها.

وبالنسبة للجنوب على الأخص حيث ترتفع القمم العتيدة
الشامخة إلى ما قد يصل أحياناً إلى ألفين وثمانمائة متراً
تكتسى مناظر الجبال والصخور رهبة وخشونة وصلابة،
ويختلف طابعها وانعكاساتها عن كثبان الرمال فى العريش ثم
هناك فى الجنوب تلتقى عينك بشفافية قد لا تخطر لك على
البال وذلك فى مياه البحر الأحمر. وقد تطلبت عملية التوفيق
بين سخونة الألوان وصلابة الصخور وشفافية المياه هناك
نوعية أخرى من المعالجة.

وبخلاف الانطباع الجمالى والحوار النفسى فإن كل
منطقة من سيناء راحت تمثل بالنسبة للفنانة مشكلة المعالجة،

أو بعبارة أخرى مشكلة التعبير عما تراه وتستشعره. ومع مراعاة أن الضوء يلعب دوراً أساسياً في مشاهد سيناء فإن الضوء يتنوع بتنوع المناطق، ويختلف باختلاف البقاع التي ارتادتها الفنانة بفرشاتها. ففي منطقة العريش على سبيل المثال كان على الفنانة أن تجد المعادل اللوني المناسب لنعومة الرمال، وأثيرية الهواء، والنخيل ذات الظلال الممتدة. واستحوذت على الفنانة الرغبة في التعبير بخامة الزيت الصلبة عن الشفافية التي تتيحها الألوان المائية.

ثم هناك بهجة الألوان في الأزياء الشعبية. كل قرية تتميز بطابع معين من الملابس ذات الألوان الحمراء والبنفسجية والسوداء. وتارة كل الألوان في زي واحد.

وتختلف مشاهد سيناء عن مشاهد الصحارى الأخرى في النوبة وأسوان ومرسى مطروح وبرزج العرب، وذلك تبعاً للتكوين والضوء وبالتالي المعالجة. وبالنسبة لسيناء يضاف إلى مشاهدنا أيضاً البعد التاريخي، الحضاري، الروحي.

وقد رسمت زينب عبد العزيز من قبل صحارى الدلتا ما بين مصر والإسكندرية، ورسمت ببرزج العرب ومرسى مطروح، ورسمت صحارى أسوان والنوبة، ثم رسمت صحارى سيناء. ويمكن القول بصفة عامة إنه ما من لوحة تكرر أو تعوض الأخرى وهو ما يدل على ثراء الطبيعة،

وعلى صدق صيحة الفنانة إذ تقول كيف يترك الفنان هذا الثراء، ويحصر فرشاته في افتعالات صناعية محدودة الأطر. إن العالم في الخارج قد أحسن فعلاً إذ دعا اليوم إلى تعلم الرسم الواقعي من جديد.

إن الطبيعة في سيناء تساعد الفنان، إذ أنها سكونية. ممتدة أمامه بلا تغير، ومن ثم يستطيع الفنان أن يطيل تأمله للطبيعة ويستغرق فيها دون خوف من أن يطرأ على ما أمامه تحول يفسد عليه لوحته. ولعل أكثر العوامل المتحركة على هذا المسرح الثابت هو الضوء، والحوار شديد الثراء بين نذبات الفنان والطبيعة، إذ أنه يجد نفسه في خلوة تامة مع الطبيعة، ويصل من فرط تأمله لها إلى نوع من التوحد بها، حتى ليكاد يخيّل للفنان أنه هو الطبيعة التي من حوله، بل يخيّل له أنها في داخله، وليست في خارجه حتى أن الفنان قد يستطيع أن يلون ويشكل الطبيعة بألوانه ورؤاه الخاصة، مثلما يغير ويشكل الضوء المنظر الطبيعي الواحد في مختلف ساعات الليل والنهار وهذا ما يحدث مثلاً في سيناء حتى أن الفنان أمام المنظر الواحد لا يمل من رسمه المرة تلو المرة وهو يتلون ويتشكل تبعاً لضياء النهار والليل والموجودات غير راسخة في مكانها بل هي سابحة مع الزمن ممتدة عبر الأفق المفتوح إلى الأبدية. فإذا ما أقبل الليل وغطى القمر الكون بضياءه فإن الروح تخلع عن وجهها النقاب وتتجلى وضاعة براقّة، ومهيبة.

سيناء جنة الفنان حقاً ليس ثمة ما يقطع عليه هناك
تأملاته وخلوته. كيف كان العالم عند بداية الطبيعة؟ فى البدء
كان الخلاء البكارة، وكانت الطبيعة تتربع.

والصمت فى سيناء ليس كينونة سلبية جوفاء بل فى
الصمت ذبذبة حوار وإشعاع داخلى، وفى السكون حركة
مضمرة، فالجبال الراسخة تبدو للفنان إذا ما استغرق فى
تأملها أنها تتحرك وبخاصة إذا ما سمقت قممها والتحمت
بالسحب.

ويرتبط رسم الطبيعة والصحراء عند زينب عبد العزيز
بموقفها فى الفن. فالواقع المعاصر والارتباط بالبيئة والتراث
على ما هو فى اللحظة التى يعيشها الفنان هو الجديد فى
الفن، وليس الحيل التكتيكية والألاعيب المكرورة.

والذى يدعو إلى مزيد من التشبث بسيناء هو إنها رمز
إلى معان كثيرة، فليست سيناء بالموقع العادى من مواقع
الوطن ولا حتى من مواقع الدنيا كلها. إنها كانت ولا تزال
نداء ينفذ إلى القلوب فيسمو بها ويدعوها إلى التأمل. ولهذا
فهذه البقعة الحبيبة بحاجة إلى مزيد من الاهتمام بها من
جهات عديدة متنوعة الاهتمامات وليكن إحدى هذه الجهات
الفنانين، وحبذا لو أقيم فى سيناء دار لضيافة الفنانين أو
مرسم مثل مرسم الأقصر سابقاً، يوفد إليه أو يؤمه من

الفنانين من يريد أن يزداد تغلغلاً فى الطبيعة والتحاماً بها، كى يتلقى منها أنفع الدروس لفنه، وفى الصفاء والسكون والتوحد يستقى مفاهيمه عن الجمال الأصيل والمتجرد من الحذلقات والبهارج التى يمكن أن يصيبه به زمن خربته المادة الصماء التى هى من الروح قد خلت، فبغت وتجبرت وسافت البشر إلى حافة الهاوية.

وتتمنى زينب عبد العزيز أن تكون دائبة الزيارة إلى أرض سيناء، لترى منها مناطق لم تتح لها رؤيتها فى زياراتها الماضية، لقد مرت سريعاً ببحيرة البردويل، ومناجم الفحم وسد الروافع والمغاليق ولكن لم يعلق بخيالها من هذه الأماكن إلا أمل فى أن تعود إليها فى المستقبل الذى نود أن تلقى فيه سيناء من أبناء مصر وفنانيها مزيداً من المحبة والاهتمام.

عودة قبل النهاية إلى مفاهيم زينب عبد العزيز الفنية، إنها تتوخى فيما ترسم موضوعية تنم عن مبلغ كبير من الصدق والجدية. ومن منطلق الصدق والجدية هذا كثيراً ما تأتى لوحاتها مشربة «بالذاتية» ومفعمة «بالرمزية» وكل ذلك فى إطار «الواقعية»، على الدوام. لقد احتذت زينب عبد العزيز برائد الواقعية فى التصوير الحديث المصور جوستاف كورييه الذى كان يكن للطبيعة - وعلى الأخص طبيعة قريته أوران - أبلغ الحب والتقدير، وفى لوحاته يصل البحر بموجه

ورحابته والجبل بصخرة وضراوته إلى ذروة الجمال. وعلى الرغم من أنه قال لأحد سائليه إننى لم أرسم ملائكة لأننى لم أر ملاكاً، فقد حفلت لوحاته الواقعية بروحانية لا تتأتى إلا كفيض من قلب طرح زيف الحذلقات جانباً، وآلى على نفسه ألا يغمس فرشاته إلا فى محبرة الصدق ليسطر قصائد من الألوان والأشكال تبقى على مر الأزمان بقاء كل ما هو شريف ونبيل ومخلص.

وفى ظلال واقعية جوستاف كورييه نقرر أن زينب عبد العزيز لم يمنحها الله موهبة التعبير بالخطوط والألوان فحسب بل ونعمة القيام بسياحات بعيدة فى رحاب الفن أيضاً من قراءاتها الواعية المستفيضة لتاريخ الفن أبان تحضيرها لرسالتها لنيل الماجستير والدكتوراه من العلاقة بين الفن والأدب من خلال عبقريتى يوجين ديلاكروا رائد الرومانسية وفينسنت فان جوخ رائد التعبيرية فعرفت أن البقاء للأكثر إخلاصاً وصدقاً ونقاءً وماذا أكثر إخلاصاً وصدقاً ونقاءً من التعمق فى طبيعة بلادها، كما تعمق كورييه فى طبيعة بلده أوران، صعوداً إلى قمم الروحانية العليا؟ ولكأننا نستمع فى هذا المقام إلى صوت الأديب اليونانى الكبير نيقوس كازانتزاكس إذ يقول: «إنما الروح بالجسد يدرك، فالله من الطين خلق إنساً». زينب عبد العزيز فنانة صادقة مع نفسها، عاشت الطبيعة وانصاعت لها، وراحت تتأملها، وتتقصى عن

اتجاهاتها ومظاهرها، وعلى الرغم من أنها فنانة مناظر طبيعية منذ زمن بعيد، اكتشفت في سيناء جوهراً مكنوناً يشع على الموجودات المادة وعلى الطبيعة كلها يفيض، وهذا الجوهر هو الضوء، الضوء التابع من داخل سيناء نفسها، من أعماقها، فسيناء لها تاريخ تليد، واتصال بعيد بالروحانيات والأديان. هي مهبط الأديان السماوية، ومن ثم كان ضوء الطبيعة في هذا المكان المقدس معادلاً للروح. ولنر الجبال في عديد من لوحاتها ذائبة في الضوء متأثرة به أبلغ التأثير. بحيث يمكننا أن نقول إن الإضاءة في هذا المقام «إضاءة روحية» ولكأن الطبيعة في «لحظة تعبد» ولنر النخيل بدوره ذائباً في الإضاءة الرمزية الموحية التي اكتشفتها الفنانة واعتنقتها في لوحاتها، الإضاءة التي تأكل حواف الأشياء، وأيضاً فلتلتفت في هذه اللوحات إلى الإحساس بالهواء والأثير الرحابة، وبعبارة موجزة ببصمة الخالق على كل مفردات المكان. وليس من السهل على الفنان، إلا بعد اجتياز عديد من الاختبارات والاستحواذ على عديد من الخبرات التوصل إلى المستوى الذي يتعدى الماديات مع البقاء محافظاً عليها.

وقد سبق أن رسمت زينب عبد العزيز صحارى مصرية أخرى، ورسمت صحارى النوبة وقفارها، ولكنها على الدوام كما قلنا تترك نفسها للمكان كي يعبر عن نفسه من خلال

فرشاة ألوانها، وهناك فن النوبة، وكانت على وشك أن تغرق،
ويغمرها مياه النيل إلى الأبد، تحدثت الصحارى عن القرية
والضياع، فالصخرة السوداء وسط الماء وكانت من قبل قمة
جبل يحط عليه نسور كاسرة، والزهرة وسط الرمال، والبحيرة
والجبل، والزهرة وسط الرمال، والنباتات الوحشية، والسكون
المخيم مثل شبح الموت على مرمى البصر، إنما أوحى للفنانة
بعالم فى طريقة إلى الأفول، واستمتعت فى أرجائه إلى نغمات
حزينة لأغنية وداع ضارية. وذلك كله قد اختلف فى صحارى
سيناء. فالأغنية التى تتغنى بها ليست أغنية أفول حزينة، بل
أغنية العودة، أهازيج فرح باللقاء بعد غياب، ولئن كانت
النوبة القديمة غرقت، فسيناء باقية بوجهها المشرق إلى
الأبد.

ومن لوحات زينب عبد العزيز التى لا تنسى عن النوبة
لوحاتها «صخور وحشية» التى صورتها فى رحلتها الأخيرة
إلى هناك. رمال ناعمة فى درجات من البرتقالى نزولاً إلى
الأصفر، تمضى بك إلى كتل ضارية من صخور داكنة السواد
مشربه بيسير من البنيات وقليل من الأزرق. وتستوقف
أنظارك هناك، تحاصرك وتأسرك كما لو كنت إزاء سياج ليس
بإمكانك اجتيازه فتمضى منقاداً ثقيل القلب مبهور الأنفاس
تتابع تلك الكائنات التى تتشكل منها حواف ذلك السياج القائم
عند الأفق المسدود بسفوح تلال لفحها لهيب الشمس مائلة
محنة كأنها كائنات تمضى طوابيرها إلى المجهول ويكتمل

النظر بصخرتين عن يمينه ويساره، اتخذت كل منهما هيئة رأس وحش أسطوري ضخم ربما من حيوانات ما قبل التاريخ، بدت عليه إمارات التحفز والإصرار على البقاء مكشراً عن أنيابه متحفزاً لمن تسول له نفسه أن يزحزحه عن موقعه أو يدفع به إلى اللحاق بطوابير السائرين إلى العدم.

وسوف نلاحظ أن هذه الأُسنة «الطبيعة ستصاحب زينب عبد العزيز في مراحلها اللاحقة، ولئن كانت هذه الأُسنة تضيف بصمات رومانسية على بعض لوحاتها، إلا أن هذه الظاهرة تؤكد أيضاً حقيقة من حقائق تاريخ الفن تؤمن بها زينب عبد العزيز، وهي أن الإبداعات الجديدة إنما تتخلق عبر عمليات جادة ورصينة من المخاض فليس ثمة ما يمنع من أن تظهر على لوحات فنان واقعي مخلص لفنّه إمارات رومانسية أو تعبيرية أو حتى تجريدية ولكن يجب ألا تكون من باب الشطحات التي شاعت في الفن الحديث، كفقاعات لا تلبث أن تتبدد وتذهب جفاء. وما من شك أن الريح وعوامل التعرية أحسن نحات في الوجود، يعمل أزميله في صخور الجبال فتتشكل بأشكال ليس ثمة ما يمنع من أن تبدو مثل هيئات آدمية أو حيوانات. وهذا ما حدث في أرجاء سيناء، فلا يعود الفنان يقف أمام صخر أصم وإنما أمام روح إنسانية تنبض بها الجبال، تلك الجبال التي سمعت مع النبي موسى كلمة الله. ويضحى الفنان في حضرة ضياء سيناء أمام مناظر

نورانية مجردة من الماديات، مناظر تلخص جوهر سيناء
وتتفق مع مفهومها الحضارى والفنى والفلسفى عبر التاريخ،
وقد أطلت زينب عبد العزيز من موقفها الفنى الذى ظلت
مخلصه له ولموضعها وهو الطبيعة فرأت ما وراء سيناء،
رمالاً ونخيلاً، وصخوراً ومياها وضياء وسكوناً، رأت الجانب
الروحى، وبسطت ألوانها على قماش لوحاتها على نحو يؤكد
هذه الحقيقة «المابعدية» ومن خلال الواقع نفذت إلى ما ليس
واقعاً، وفى الصمت راحت كما قلنا تتسمع إلى الأصوات التى
تشد الوجدان. وهكذا فلئن كانت زينب عبد العزيز قد طرقت
فى لوحاتها أماكن أخرى من مصر إلا أنها وجدت فى سيناء
الموضوع الذى كانت بحاجة إليه حقاً للتعبير عن رؤاها التى
تجسمت فيها وتبلورت كل خبراتها السابقة.

وسام فهمی
مسافر زاده الألوان

تتراقص لوحات وسام فهمى بين الخيال والواقع. تكباد تقول عن مشاهد البلدان والمدن التى تراها أمامك إنها بألوانها وخطوطها وتكويناتها مشاهد من الواقع، فهذه البقعة التى تصورها هذه اللوحة أو تلك لا بد أن هنا أو هناك من أرض مصر أو أرض الوطن العربى أو ربما هى مكان ما فى أرض الله الواسعة. قد تكون فى «تونس الخضراء بطابعها المميز التى أعطت الفنانة - على حد قولها - فنيًا كثيرًا» أو فى «الأندلس الساحر بتاريخه العظيم وعمارته الخاصة وحدائقه الغناء» أو فى «يوغسلافيا الشرقية بإقليم البوسنة والهرسك الذى يمتاز بآثاره الشرقية وسط الطبيعة الغنية» أو قد تكون أخيرًا - وليس بآخر - فى «المغرب العريق الثرى بكل أنواع الفنون» والذى قدمت الفنانة فى معرضها بالمركز المصرى للتعاون الثقافى الدولى بالزمالك (فى الفترة من ٧ إلى ١٩ فبراير ١٩٨٨) بعضًا مما استوحته من مناظر. وقد يكون ذلك المكان أيضًا من بلدها الذى بدأت مشوارها الفنى بالتعرف عليه جيدًا، وعلى الأخص عمارته القديمة ومناظره الطبيعية المميزة من صحار وجبال ووحدات، بلدها الملىء - على حد قولها - بالغموض الذى يثرى الإحساس. وبعد ذلك حاولت الفنانة التعرف على البلاد الشرقية المختلفة التى تجمعها كلها وحدة الفنون منذ فجر التاريخ (استخدمنا فى السطور السابقة من كلمة الإهداء التى صدرت بها وسام فهمى كتألوج معرضها الأخير، فبراير ١٩٨٨).

وفى هذا يقول الناقد كمال الجويلى عن وسام فهمى
«هذه الفنانة صديقة حميمة لروائع الطبيعة وكنوز العمارة
العربية وأمجاد الحضارة تسعى إليها فى القاهرة المعز، وفى
طبيعة وتراث المغرب العربى، وفى آثار الأندلس وفى أى
موقع يحمل آثار أقدام الشرق. يفتنها تجدد الطبيعة الدائم
وتتير وجدانها الرؤية الأولى لمشاهدها. ولهذا فهمى تسعى
دائمًا إلى موقع لم تره عيناها من قبل، فتستوعب فى أعمالها
لحظة الدهشة، وتصفىها لتخلص إلى جمالياتها. إذن، تشغل
الطبيعة وطابعها وسام فهمى. فى تونس اللون الأبيض
للمبانى وخضرة المساحات. وفى المغرب تضاد لوني
أساسيين سواء كان ذلك بين السماء والأرض أو ما يصنعه
ويشكله الإنسان. تعنى بالمجموعات اللونية المتناسقة بحيث
ترقى بذلك إلى درجة الهارمونية فى العلاقات. وتهتم بأسباب
المساحات والتجريد فى الطبيعة وفى المساحات الشاسعة
أمامها تتعامل معه بواقعية.»

إنك إزاء لوحات وسام فهمى إذن تكاد تهتف هذه
مشاهد من الواقع ولكن لا تلبث الفنانة أن ترتفع عن أرض
الواقع الملموس - وتحلق بك فى أثير تكاد تطل فيه على
مشاهد وسام من على سحابة تتهاذى فى السماء، أو من على
بساط سحرى نفخت فيه شهرزاد من خيالاتها، وهى تحادث
شهریار المبهور عن مدن وبلاد، لم ترها عيناها، أو لم ترها
على النحو الذى رآته به أميرة الحكايات.

وفى هذه المشاهد التى تتأرجح كما قلنا بين الواقع والأحلام تتمثل قدرة وسام فهمى الإبداعية، وتتجلى شخصيتها الفنية. إنها بحق من الفنانات اللاتى استطعن أن يخلقن عالماً خاصاً بهن وهو عالم ليس من الواقع ببعيد، ولكنه مستقل بنفسه ويتفرد.

ولم يأت بلوغ وسام فهمى إلى هذا العالم الخاص بها طفرة بل سبقته دراسات لمدة أربع سنوات بمعهد ليونارد دافنشى حتى ١٩٦٥ حيث تقيدت الفنانة أول الأمر بقيود الصنعة، واتبعت إملاءات مدرسيها. ولكنها لم تفقد تلك القدرة التى كانت بداخلها، ولم تنطفئ الومضة تحت ركام الجمرات المنطفئة بل ظلت هناك، تنصهر وتتطور إلى أن جاءت اللحظة التى انبثقت فيها من جديد، لتعود الفنانة إلى رؤيتها الخاصة للوجود المحيط بها.

ما الذى يجعل هذه اللوحات من الواقع، وما الذى يجعلها أيضاً إلى الخيالات والأحلام أقرب.

هى من أرض الواقع لأنها تصور عمائر وأشجاراً وجبالاً وودياناً ودروباً صاعدة هابطة، فهى لوحات لا تنقطع صلتها بالعين التى تبصر. ولكن ما تبصره الفنانة لا تهرع إلى نقله على الورق أو القماش كما رأتها فى لحظة المشاهدة بل هى تختزن الرؤى، لتعود إلى استرجاعها، ومن خلال هذا

الاسترجاع للمخزون من رؤى الواقع تنتشى اللوحات بطلاوة
الذكرى التى ما عادت تتحكم فيها التفاصيل تحكما أعمى، بل
عرفت طريقها إلى اللوحة بحرية هى جوهر الإبداع الذى
يتأبى على المحاذير والقيود. ولهذا فكثيرا ما تسمى الفنانة
لوحاتها بحق «من وحى...»: «من وحى الرباط» «من وحى
مراكش» وما من لمسة أو نقطة أو خط فى لوحات رسام
مكبل بالأغلال، ما من عبودية وأسر يجثمان على الصدر
ويكتمان الأنفاس. كل الموجودات كفلت لها حريتها وسمح لها
بأن تشغل المكان الذى يناسبها وبالحيز الذى يروقها. فليس
ثمة هندسيات صارمة فى لوحات وسام فهمى بل على العكس
تكتسى كل الأشياء فى تلك اللوحات، حتى العمائر والجبال،
بانسيابية تنبع من شاعرية تلك الفنانة التى ترهقها الأطر،
وتفزعها الشيوخوخة، فترهب الخط المستقيم والزواية الحادة
وترتاح إلى لينونه الخط ودائريته ولولبيته تجول به فى أرجاء
اللوحة صاعدة هابطة منجرفة يمينا ويسارا. أما الألوان فلا
تخشى الفنانة تضادها وتصادمها بل وتعوض نعومة الخط
بوحشية اللون. وإن كان ذلك التضاد اللونى يرقى لديها إلى
نغمية تنسجم فى النهاية مع خطوطها، وتعزف كلها معاً،
الخطوط والألوان تكوينات جزئية فريدة منغمة.

كما تجد الفنانة أيضاً من أجل ما ذكرناه فى رسوم
الأطفال راحة. ويستقر أسلوبها عند أساليبهم ويتشبه بها،

فيضاف بذلك إلى إبداعها رافد يضيف إلى لوحاتها طلاوة
وصراحة.

وترسم وسام بشغف يذكرنا بفان جوخ وارتوللو ودوفى
وبول كلى وأوسكار كوكوشكا، وبهذا الأخير على الأخص الذى
أنتج مجموعة من اللوحات لمناظر المدن التى زارها وانفعل
بها سمى كلاً منها «بورتريه مدينة» وهو ما فعلته وسام
بدورها، فنجوس عبر بيوت وظلال ومآذن وقباب ومواكى
وسماوات ونافورات وموالد هذه الفنانة فى أرجاء عالم
مسحور يبدو كما لو كان حلمًا من الأحلام، أو جنة من جنات
شهرزاد، نطل عليها من على بساط الريح أو ننظر إليها من
خلال صندوق الدنيا، كما تذكرنا لوحات وسام فهمى بأعمال
الخيامية وبأكلمة الحرائية. وبكل ما هو شعبى وبدائى
وطفولى من عطاءات الفن التشكيلى. وترقى وسام فهمى من
خلال طلاوة النظرة، والتطهر من الجمود، وصدق الرؤية،
والإقدام بلا وجل إلى مكانة متميزة فى تصويرنا المصرى
الحديث.

إنك أمام لوحات وسام فهمى كما لو كنت فى قطار
يمضى بك يقطع المسافات وتترى أمام ناظريك من الشباك
المناظر، ملتقطة بحيوية وسرعة وإسقاط - كما قلنا - لعديد
من القتابل، والتركيز على أخرى ذات بال، وتتدفق الألوان
بحيوية وبدائية، يتكون منها المشهد ويتصاعد بها الإيقاع

وتعود في مقعدك من ذلك القطار، وتترك عمرك الحقيقي الذي تكون عليه، وترتد بفعل الفن وتأثيره طفلاً تستمتع في براءة وطلاوة مع الفنانة بالمشاهد التي تنقلها إليك وتكاد تحس بها جالسة إلى جوارك تضغط على ذراعك وتهتف في دهشة «انظر! انظر!» ولا تلبث أن تعترف لك قائلة «إنني لا أرسم فيما ترى سوى أحلام أحلامي أنا، فقد كنت على الدوام أحلم بمدائن وعوالم، على ضفاف نهر أو على قمة تل أو في حضان جبل، أحلم بمدني، بمدن أجوس خلال عمائرهما منومة مسحورة، يشدني إليها نداء داخلي، من أساطير وحواديت، سمعت عنها في طفولتي، عندما كان يحكي لي من ألف ليلة وليلة حكايات تدور في مدن نائية خفية ذات أسماء ما عاد يبقى منها اليوم سوى الرنين والذكرى المبهورة وحنين إلى بقاع لم يعد لها وجود سوى في لوحات انكب عليها ببداية، وأشد الرحال إليها، وأعود إلى مرسى يشدني إلى لوحاتي ذكرى لما هو أبعد من الأماكن، روح الشرق ذاته. وتعلق عيناى على الأخص فيما أرسمه بعد المشاهدة، جماليات العمارة الإسلامية ونمنمات القوالب الشرقية. وأفرغ في لوحاتي لمئات التفاصيل بل انطباعات غارقة في خطوط وألوان هي من ذاتي أنا، التي أشربت ولا شك بمؤثرات الأماكن والعمائر التي طالعتها عيناى في أسفاري العديدة في المدائن الشرقية، ويتردد بهذا المقام في أعماقي أبيات للشاعر اليوناني السكندري كافافيس في قصيدته «إيثاكا» حيث يقول:

تمن أن يكون الطريق طويلاً، وأصبحة الصيف كثيرة، تدخل فيها فرحاً مبتهجاً إلى موانئ لأول مرة توقف عند أسواق سورية، واحصل على البضائع الجيدة، أصداف ومرجان وكهرمان وأبنوس وعطور عبقة من كل نوع، وعلى الأخص من العطور الممتعة خذ قدر ما تستطيع واذهب إلى مدائن مصرية كثيرة لتتعلم وتتعلم.. لا تتعجل في سيرك.. الأفضل أن يدوم السفر سنين عديدة.. وأن تصل إلى جزيرتك عجوزاً غنياً بما كسبته من الطريق.

وتعود بى لوحات إلى سنوات طفولتى وصباى الباكرة - كنت فى تلك الأيام أنبهر ببطاقات البريد التى ترد إلينا فى الأعياد والمناسبات بما تحمله من مناظر، وعلى الأخص فى أعياد الميلاد بمناظر الأكواخ تجللها الثلوج ويفد من الشبايبك المغلقة بصيص من نور، أما فى السماء فعلى الدوام تتهادى أو تجثم سحب تتخذ أشكالاً، أو يلمع نجم من تلك النجوم الهادية تشع منه حزم من الضياء تنير الطريق أمام المجوس كى يمضوا إلى المذود المتواضع الذى ولد فيه المسيح، وتارة كانت تلصق على المناظر نتف من أوراق قضية أو مذهبة تجلج المشهد وتتألاً كماسات صغيرة مرصوفة أو متناثرة فى الحيز الذى كان بدوره صغيراً منمنماً. وكانت تبهرنى أيضاً طوابع البريد التى كنت أجمعها مدفوعة إلى ذلك بدافع سحرى إلى أن أضم إلى حوزتى العالم كله متمثلاً فى طوابع

بلدان الدنيا الشتى. وأيضاً كانت هناك لعبة كنا نصفها بأنفسنا ونلببها مستمتعين بأوقاتنا الصبيانية. كنا نقطع أوراقاً ملونة إلى مئات القطع الصغيرة ونضعها فى مظروف أبيض شفاف كنا نطويه على شكل سداسى ونضع فى فتحته طرف ماسورة طويلة من الورق. أما الطرف الآخر فكنا ننظر منه بداخل المظروف السداسى الذى كنا نرفعه إلى الصندوق ونحركه فى حركة دائرية بطيئة ونتوقف عندما يشدنا تشكيل مبتكر مؤلف من تلك الوريقات المتناهية فى الصغر. ونهتف قائلين: هذا بيت هذه مدخنة، هذا طريق، وهذا شجر وهكذا دواليك على حسب ما تقع عليه عيوننا المألنة آنذاك بالبراءة وحب الاستطلاع. كان الوجود بكرّاً. وكانت بكارته تتبع من بكاره قلوبنا.

وفى حديث لى مع وسام فهمى فى يناير ١٩٨٨ فسرت لى الفنانة كيف ارتبطت بتصوير الأماكن، وما الذى جعلها تكرر فرشاتها لرسم مشاهد المدن والقرى وغيرها مما ارتبط به اسمها. وحول هذا تقول:

«فى حوالى سنة ١٩٧٤ و ١٩٧٥ رسمت لوحات عن الأقصر، وعن القرنة على وجه التحديد، وكنت أقسم عند الشيخ على عبد الرسول - وهو شخصية معروفة للفنانين، إذ أنه كان صاحب المرسوم القديم هناك، وعندما جلست فى رحاب التاريخ المصرى، وكانت هذه أول مرة أرسم مناظر طبيعية -

أحسست بأننى انتشيت بالمكان. أجل انتشيت به حقًا. وصار بداخلى دافع قوى يحفز أن أخرج انطباعى عن الأماكن فى لوحات قبل ذلك كنت أصور بورتوريكات وكانت الوجوه النبوية على الأخص تريحنى. ومشاهد من حياة البشر المحيطين بى. وكانوا لا يعجبوننى أحيانًا. ولكن فى الأقصر جاءت أولى محاولاتي للتعامل مع الطبيعة الحية. وشعرت أن رسم لوحة لمكان هى استيعابه واختزانه بكل تفاصيله ودقائقه فى الذاكرة ولكننى مع الوقت أحسست أن تسجيل التفاصيل والظواهر بذاتها ولذاتها أمر يرهقنى. أحسست بأننى لا أريد أن أرسم المكان بظواهره فحسب فهذه قد لا تعنى شيئًا. وإنما أريد أن أرسم جوهر المكان وروحه الكامنه التى قد تطمسها البهارج الخارجية. إن اللوحة تكوين شديد الخصوصية، وقائم بذاته تمامًا. قد يستمد جذوره من الواقع، ولكنه يرقى فى النهاية إلى أن يكون منفصلاً عنه بالحدود اللازمة لحياته. ولم أعد أستريح للنقل عن الطبيعة. صرت آخذ استكتشات سريعة بالقلم الرصاص أدخرها للوحاتى المقبلة. ورفضت أن ألون على الطبيعة، فلم يكن ذلك يرضينى. صرت أجلس فى المكان أكثر كي أحس به أكثر. عانيت تغيرات الضوء واللون من الشروق إلى الغروب. وعندما عدت إلى مرسى بمصر الجديدة بالقاهرة بعد قرابة أربعة أسابيع، بدأت أقتفى أثر تلك الخطوط واللمسات السريعة التى راحت تذكرنى بالمكان الذى عايشته فأضع الألوان من خيالى مما أعطانى حرية. وصرت

أزِيل من تكويناتى ما لا يعجبنى، وأبقى على ما يروق لى.
وباختصار أحسست باستقلال وانعتاق، وصرت سعيدة وأنا
أرسم هذه الأعمال التى تقوم على إفراغ المنظر الطبيعى على
اللوحة من ذاكرتى، مع الاستعانة فى ذلك بالاسكتشات السابق
إعدادها وعامل الذكرى هذا يفتح لى الطريق إلى الخيال،
وبعبارة أخرى إلى الإحساس، وأحياناً المبهم، بغوامض
المكان والبعد الموغل فى مجاهل الزمن وطيات التاريخ. ولا
يظهر ذلك كله من مجرد تسجيل المكان من الواقع تسجيلاً
حرفياً كما تراه العين. والتأريخ فى بلادنا ثروة كبيرة،
فأعطانى ذلك حواديتاً وقصصاً وأساطير أضفت بصماتها على
مشاهدى التى قدمتها لجمهورى.

إن الفنان المصرى إذا لم يذهب إلى أماكن بلده، ولم
يستمع إلى نداء المكان فإنه يخسر كثيراً.

* * *

وفى أوائل عام ١٩٧٨ سافرت وسام فهمى إلى تونس،
وشدتها إلى هذه الزيارة سماعها الكثير عن هذا البلد عن
تونس البيضاء. عن تونس الخضراء. وكان لهذين اللونين،
الأبيض والأخضر، مقرونين باسم هذا البلد الشرقى الساجى
على شاطئ البحر الأبيض المتوسط، تأثيرهما على وجدان
الفنانة المحبة للحياة وللأسفار. كما كانت وسام - على حد

قولها - قد التقت بسيدة تونسية انعقدت بينهما أواصر صداقة وطيدة، شدتها إلى تونس، فرحلت إليها مؤمنة بأن ثمة صلة دفينه بين لوحاتها والفنون الشرقية، مقررّة أن تؤكد هذه الصلة وتقويها على الطبيعة ذاتها.

وتقول وسام فهمى فى حديث معى جرى أوائل يناير عام ١٩٨٨: «رحلت إلى تونس، وكانت هذه البلد اكتشافاً لى بالنسبة إلى الطابع اللونى والمعمارى الذى يصمم أهل ذلك البلد على التمسك به فى كل قرية ومدينة. بل وفى كل بيت حيث يكون هناك حجرة عربية يستمعون فيها إلى التراث الموسيقى القديم...».

كانت هذه الزيارة بالنسبة لوسام فهمى «نقلة كبيرة فى الألوان» إذ تحولت من الألوان الصفراء والبرتقالية والبنيات إلى الألوان الخضراء والبيضاء والوردية والزرقاء. واستراحت هناك على الأخص إلى دوائر القباب وإلى الانطباع الذى تعطيه ألوان الباستيل من فتاحة وطلاوة وموحية. وأدخل ذلك قدراً من الهدوء والسكونية على ألوانها التى هى فى الأصل أميل إلى أن تكون قلقة وهاربة.

وبعد تونس التى استقر بها مقام الفنانة شهراً، عادت إلى القاهرة، حبيبها «قباة تونس» فى المعمار الشرقى عمدت إلى «الف» فى القاهرة القديمة بحثاً عن المعمار الشرقى فى

مصر. ولئن كان هذا ليس بالموضوع الجديد ولكن إضافة وسام فهمى إلى هذا الموضوع المطروق هو نزوع لوحاتها المكانية إلى الخيال فى محاولة لاستعادة وضاعة الماضى وبريقة.

وبعد القاهرة القديمة شاعت وسام أن تبحث من جديد عن الشرق فى الخارج، فرحلت إلى أسبانيا. وذهبت إلى الجنوب فى رحلة غير معدة مقدماً. وحيثما شدها المكان أقامت فترة أطول من الوقت. وتقول وسام فى حديثها السابق لى: «وقد أفادتني هذه الرحلة بأن ازددت معرفة بقيمة مصر، من ناحية المعمار القديم. صحيح أن للأندلس طابعاً معيناً، لكن معماره خفيف، أما المعمار المصرى القديم فيتصف بالرسوخ والشموخ.

وعادت الفنانة إلى القاهرة القديمة من جديد بعد أسبانيا حيث أقامت بها قرابة شهر عام ١٩٨٠. وتعلق وسام عن رحلتها هذه بقولها: «أحببت فى أسبانيا تعايش الفن القوطى والإسلامى جنباً إلى جنب. وعلمنى ذلك أن فى الفن تزاوج ولا اختلاف.»

ثم سافرت وسام فهمى إلى يوغسلافيا عام ١٩٨٣ وتقول عن رحلتها هذه: «سمعت أن فى يوغسلافيا بقايا من الشرق. فرحلت إلى منطقة البوسنة والهرسك. هناك شاهدت

الجوامع ذات المآذن الطويلة البيضاء وسط الرقعة الخضراء.
مع طابع شرقي يختلف على أى حال عن الطابع الشرقى الذى
التقيت به فى أسبانيا من قبل».

وعادت الفنانة إلى سيناء وسيوه. وكل رحلة إلى
الخارج تردها إلى بلدها بوشائج أقوى وتجعلها تبحث فيها من
جديد عن الأماكن التى لم يسبق لها زيارتها. وتقول وسام
«كل مرة أسافر أعود وقد أحببت بلدى أكثر».

وتستلقت لوحات وسام النظر بطلوتها وبهجة الحياة.
ويتوقد حسها إلى كل ما حولها. فالبيئة تنفذ إلى اللوحات من
خلال فرشاتها إلى اللوحات. وهى تلتقط وتستوعب تحلل
وتفكك جزئيات ما حولها. ثم تعيد بفنّها التركيب والبناء من
التسجيل إلى الإبداع، من الرؤية المباشرة تصعد، وبخطوات
الثقة إلى التعبير الفنى، فلوحات وسام هى الطبيعة المحيطة
بها أعيد صياغتها بلغة ذاتية أصيلة. فالفنانة تحافظ على
الإطار البيئى ولكن داخل ذلك الإطار وفى كل جزئية منه
تنبض الفنانة ذاتها. وهى تعبر بتلقائية، وتشعر كم هى سعيدة
بفنها، وكم هى مرتبطة بما تفعل وتقول فى مقال عنها بمجلة
«بريزم» عدد ٨٧/١٤ إنى أحاول التعبير تلقائياً عما أراه
جميلاً. الفن سعادتى. وعدم الرسم هو الموت.

وهى لا تودع لوحاتها أى رموز، بل هى رسم فحسب.

وإذا كانت لوحاتها «خيالها الواقعي» قد اتصف بكثير من التبسيط لمعالم الواقع إلا أنها لا تترى في التجريد أبدًا.

فبعض بورتريهات وسام فهمى الباكورة تبين مبلغ تمكن الفنان من التغلغل إلى أعماق الشخصية الجالسة أمامها، لانتزاع كثير من خلجاتها ونوازعها العميقة. ثم وضع هذه المادة النفسية الدافئة في حالة انسجام وتناغم مع سائر تكوين اللوحة اللونى الذى هو على أى حال تكوين ينبئ عن الحركة الجياشة المتأججة التى ستمضى فيما بعد لترقى إلى قمم من الحرية المحكومة بأصالة الفنانة وذاتيتها المتعطشة إلى الابتكار.

وتقوم لوحات وسام فهمى على محاولات أريية لتحقيق التوازن بين السكونية والحركية فى العمل الفنى وتنجح الفنانة فى بلوغ هدفها اعتمادًا على إعلانها لقوة التعبير على مجرد الإطار الخارجى لظواهر الأشياء فتبدو على أعمالها تلك الديناميكية التى أصبحت، ليس من سمات التصوير الحديث فحسب، بل ومن سمات العصر كله، فضلاً عن استفادتها من درس عزيز من دروس الفنون الحديثة وهو عدم خنق الفنان فى أطر محافظة قديمة لمجرد توفير الأمان والصحة، فالفنان الحديث يعرف كما تعرف وسام فهمى أن صدق التعبير النابع

من الرؤية الداخلية للفنان الذى هو أيضاً شاهد على عصره هو الذى يوضع فى المقام الأول عند تذوق عمل من أعمال الفن الحديث. وإذا يغمس الفنان المصرى فرشاته فى أعماقه فهى تخرج إلى لوحاته أيضاً بكثير من مكنونات التراث التى تلتحم برؤية الواقع فتجلب أعمالاً فنية، وليس مجرد تسجيلات ميكانيكية مما تركه الفنان للآلة التى صارت بإمكانياتها المتطورة المذهلة قادرة أن تنتج الكثير ولكنها لا تستطيع على أى حال أن تتفوق على الفنان فى مجال وحيد وهو التغلغل إلى أعماقه ذاتها. فالفنان أعماق تنتج فناً، وليس للآلة أعماق ومن ثم فهى لا تنتج فناً بل تنتج ما له احترامه أيضاً ولكنه لن يكون فناً، أو على الأقل لن يكون فناً مثل ما تنتجه وسام فهمى ومن سارت على دربهم، أتباع الفن الحديث. ولهذا فإن عملية الفن لم تعد سهلة فى الآونة الحديثة، والجمال - الجمال الأصيل الإنسانى - أضحى - وقد كان على الدوام، والحق يقال - صعباً. ولكنه اليوم أضحى أكثر صعوبة وأعز منالاً.

وإذا تغمس وسام فهمى فرشاتها فى أعماقنا تجلب إلى رؤيتها للواقع والطبيعة شذرات من التراث الشرقى، يكسب أعمالها طابعاً متميزاً، ويبعدها عن عطاءات الآلة. أو بعبارة أخرى، توصل الفنانة إلى أعمال فنية أصيلة لما لها من ذاتية وابتكارية. وإذا تحدثنا عن «الابتكارية» على الأخص فى أعمال وسام فهمى فسنجد أن لهذه الأعمال نصيباً كبيراً من

هذه الابتكارية، التي تكسب أعمالها مكانة خاصة حتى فى مجال مستلهمى التراث القومى. وأن مآذنها وقبابها ومدائنها - بالأقل - على ما نقول شهيد، وبالأخص لو مضينا فأجرينا مقارنات طلبية بينها وبين مآذن وقباب ومدائن زميليهما من مستلهمى التراث الشرقى الإسلامى رءوف عبد المجيد وحسن غنيم.

وإذا كسرت وسام فهمى قيودها متحررة من إसार «التقليدية» فى التعبير الفنى، تاركة وراءها كل «تحفظ» ماضية على مسئولياتها فى مغامرتها التشكيلية، فإن خيالها الخصب لا يلبث أن يقودها إلى أعمال فيها من «السيرالية» بصمات دون أن تتردى على أى حال فى إसार هذه المدرسة التى تجاوزها اليوم على مستوى الفن المعاصر كله. ولكنها أعطت الفنان دروساً للمستقبل ثمينة وغالية لمن أحسن الفهم واستوعب النداء. وإذا ترسم وسام فهمى الطبيعة بفرشاة مخضبة بذاتية بالغة ورفاهية حس غامرة تتوصل إلى رؤى خاصة بها تقف على حافة الواقع ولكنها على أى حال تمضى متجاوزة إياه إلى ما يمكن أن يقترب من الحلم. ولذلك لم يكن خطأ أن يقال عن لوحات وسام فهمى عن مناظر الطبيعة إنها من «الواقعية الساحرة» بألوانها الطلية وصراحتها القوية التى إن دلت فعلى مبلغ تعطش الفنانة إلى الألوان والضياء بدافع وحشى إلى حب الحياة، يذكرنا إلى حد ما بعشق الحياة

الذى كابده فان جوخ بدوره من قبل، وعلى الرغم من كل الذاتية التى تدفع الفنانة إلى صبغ أرجاء لوحاتها بألوانها شديدة الخصوصية إلا أنها لم تتخل أبدًا عن الارتباط بالواقع، ولم تترد فى التجديد على الإطلاق.

وثمة سمتان يجدر أن نلاحظهما على أعمال وسام فهمى، الأولى أنها رغم عصريتها كفنانة فإنها لم تترد فى التجريد. ولئن بعدت أشكالها عن النقل الحرفى عن الطبيعة حتى بلغت فى بعض الأحيان إلى حد الابتكارات التشكيلية البحتة إلا أنه مازالت تلك الأشكال منحدره عن الطبيعة، وترتبط بها ارتباط ولاء قوامه ليس الاستعباد والتبعية بل الحب والاستقلال والذاتية.

أما السمة الثانية، فهي أن كل تلك الأشكال الناضجة بالانفعال والحيوية المتأججة فى لوحات وسام فهمى، إنما رسمت لذاتها. ولم يقصد بها أن تتضمن رموزًا ومعانى تحتية إلا ذلك المعنى العام المتمثل فى الانتماء والارتباط بالأرض والتراث، وهذا لدى وسام ليس رمزًا بل هو طابع عام. وإذا تتصاعد تشكيلاتها أيضًا إلى مستوى التغنى بالشرق والبيئة فإن الفنانة لا تؤدى ذلك عن تعمد وافتعال بل عن التقاء بموضوع ترتاح لديه، وتطمئن إزاء السؤال الذى لا بد أن يورق كل فنان أصيل على الأقل عندما يجتاز مرحلة البحث والتحصيل ويشارف على الإبداع والتفرد، ألا وهو ماذا أرسم؟»

نازلي مدكور والتزام جديد

النداء البعيد:

يضع الفنان المبدع والناقد القدير حسين بيكار الفنانة نازلى مذكور «فى صفوف الصفوة من كبار الفنانين المبدعين فى الحركة الفنية المعاصرة» (ألوان وظلال - الأخبار - ١٥/٣/١٩٩٠). ويجدر أن يوضع هذا القول موضع التقدير والاعتبار عند الإقدام على دراسة العطاء التشكيلي لهذه الفنانة التى لم تكتف بممارسة التصوير، بل عنيت أيضًا بدراسة موضوع «المرأة المصرية والإبداع الفنى» فأصدرت عام ١٩٨٩ كتابًا بهذا العنوان (عن جمعية تضامن المرأة العربية بالقاهرة - ثم عن هيئة الاستعلامات المصرية عام ١٩٩٣)، وعلى صفحات كتابها هذا رصدت نازلى مذكور دور الفنانة التشكيلية فى مصر منذ فجر التاريخ حتى اليوم - ويقوم هذا الرصد على منظور سوسيولوجى وتاريخى لواقع المرأة الاقتصادى والسياسى وعلاقته بالعملية الإبداعية عبر مراحل التاريخ (عز الدين نجيب - مقال بعنوان «من حياكة الثياب والزينة إلى اللوحة المعاصرة الحديثة» بصحيفة «الحياة» - ١٩٨٩).

* ترك الحياة السهلة والتفرغ التام للفن:

والفنانة نازلى مذكور ولدت بالقاهرة عام ١٩٤٩، ودرست الاقتصاد والعلوم السياسية بجامعة القاهرة، ثم

حصلت على دبلوم فى الإدارة وماجستير فى الاقتصاد السياسى من الجامعة الأمريكية بالقاهرة، وعملت ببرنامج الأمم المتحدة بالقاهرة، ثم خبيرة اقتصادية بجامعة الدول العربية بالقاهرة، إلى أن استقالت عام ١٩٨١ لتتفرغ للفن، وتابعت دراسات حرة فى الفن فى مصر وفى فلورنسا بإيطاليا.

* أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم:

وتقول نازلى مذكور (فى كتابها المشار إليه - ص ٥٦) إنها حين أقدمت على دراسة وممارسة الفن لم يكن هدفها سوى الإلمام بقواعد الرسم والتصوير، وعندما اتسعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلى جانب ممارسة العملية الفنية بشكل أعمق أيقنت أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه فى التراكم الجمالى البشرى.

وقد واصلت نازلى مذكور - على حد قول حسين بيكار - بثقة واقتدار تجديد أسلوبها الذى حصلت عليه بعرق الجبين وبمجهودها الخاص، وعبر استمرارية إنتاجها وتدفقه ازدادت شخصيتها تبلوراً يوماً بعد يوم، فهى تعود بعد كل معرض لتأمل ثمار عطائها - على حد قول كمال الجويلى - ما إذا كانت قد حققت ما يجيش فى أعماقها من طاقات التعبير

أم ما زال الكامن يتململ راغبًا في الانطلاق، ومن ثم استطاعت بإصرارها الدؤوب أن ترتفع بقامتها لتطاول زملاء لها حاصلين في الفن على أعلى الشهادات.

وقد طرأت على أعمالها منذ أوائل التسعينيات «تحويلات» كان من مؤداها أن بدأ المنظر الطبيعي الذي كانت تعرضه من قبل في لوحاتها خالصًا من أية إسقاطات - بدأ يحمل برموز ومعان ودلالات لم تكن واردة في الأعمال السابقة. كما تحولت التكوينات من الهندسة الواضحة إلى منظومة أكثر غموضًا وتركيبية. وتقول نازلي مدكور عند ذلك (في كتالوج معرضها «التحويلات» في مارس ١٩٩٤) «لقد كان للهجمة المتخلفة التي تتعرض لها المرأة والثقافة والبلاد ردود فعل قوية في نفسى غير مكترثة صاحببتها تأملات أدت إلى هيمنة الرموز والمضامين الاجتماعية على عدد كبير من هذه الأعمال».

* اللامبالاة غير واردة:

ويبين ما تقدم أن نازلي مدكور ليست فنانة غير مكترثة، تمارس الفن لمجرد الاستمتاع وشغل الفراغ. فمن تاريخها نعرف أنها تركت عملاً مضموناً ووظائف مرموقة كي تتفرغ، وعلى مسئوليتها، للفن تمامًا، وبعبارة أخرى، فإنها قد أخذت الفن على مأخذ الجد، وربطت به نفسها وحياتها وكل

وقتها، وليس أوقات فراغها فحسب. ولهذا فقد توالى منذ عام ١٩٨١ معارضها الخاصة ومشاركاتها فى المعارض الجماعية.

ما الجمال إذن عند نازلى مذكور؟ وما الحقيقة؟ وما دور الفن ووظيفته؟ هل تعتقد أن للأشجار والمحيطات والأشجار، للطبيعة بصفة عامة، بقاء؟ هل تعتقد أن للإنسان مستقبل؟

هذه أسئلة سوف نحاول أن نبحث لها عن إجابات من تحاورنا مع العطاء التشكيلي للفنانة نازلى مذكور.

الحدث

* الزمان والمكان:

تمثلت «الحدث» عند نازلى مذكور على الأخص فى مفهومها للزمان والمكان؛ فالزمان فى اللوحة ليس زماناً واحداً، بل هو عدة أزمان تتداخل وتتقاطع وتتلاقى. الماضى يندلق فى الحاضر، والحاضر يستوعب إرهاصات المستقبل، وعلى ذلك ففى اللوحة الواحدة تمتزج ذكريات الماضى بحضور الواقع المعاش وبلهفات ومخاوف المستقبل الذى مازال فى طى المجهول، وبلا حدود أو ضوابط يضحى الزمن مساحة يشغلها أكثر من زمن.

وبكذلك بالنسبة للمكان، فحيز اللوحة عند نازلى مذكور ليس عادة مكاناً واحداً محدداً ومعيناً، بل هو حيز يشغله أكثر من مكان، ولا تجتمع هذه الأماكن فى الواقع بقدر ما تجتمع وتتلاقى وتتداخل فى «اللاوعى»، وقد أضحت الفنانة تعتمد على «العقل الباطن» فى استحضار الأماكن إلى لوحاتها، ومثلما فى «الرواية الحديثة» تترى الأماكن فى لوحاتها عبر تيار شعورى ذاتى حاد.

أما الحدث - بل والحدث الاجتماعى أيضاً - فقد زالت عنه صفته الواقعية القديمة التى كانت تجعل «وحدة الحدث» من متطلبات العمل الفنى، مسرحاً كان ذلك العمل أو رواية أو تشكيلاً. فالأحداث فى لوحات نازلى مذكور أضحت «شذرات أحداث» تتلاقى مع شذرات أحداث أخرى وهكذا؛ مما يجعل لوحاتها تستأهل بحق صفة «الحدائث التجريبية».

ومن صفات الحدائث عند نازلى مذكور أيضاً «أن اللغة» أو «الخطاب التشكيلى» ليس خطاباً مكشوفاً مباشراً - بل هو يتسلل إلى عقل المتفرج وقلبه من خلال عدة تفاصيل ممزقة ومتناثرة بدورها، وذلك عبر تقنية تتفق مع المتطلبات الذاتية لهذا الخطاب.

فالزمان ليس زماناً، والمكان ليس مكاناً، بمفاهيم الواقعية فى الفن ومن هنا نحوها، والحدث ما عاد يعرض من

منطلق بداية ووسط ونهاية، وما عاد للعمل شخصية محورية ولا عاد للبطل اسم. وربما كان هذا الذى أتت به «الرواية الجديدة» فى فرنسا (ناتالى ساروت وآلان روب - جرييه) هو الذى نراه تشكيليًا لدى نازلى مذكور؛ فالزمان والمكان المطروحان فى أعمالها منظمسا الحدود. الزمن القديم جزء من الحالى، والأماكن تتداخل، وهى ليست على ما نعرفها فى الحياة الواقعية. هى أماكن وجدانية، وكذلك الزمن، أكثر من أن يكونا زمانا ومكانا واقعيين.

* من «المحدود» إلى «اللامحدود»:

وفى عدد كبير من لوحات نازلى مذكور تمتد عناصر اللوحة إلى خارج الإطار. وتقول الفنانة إنها كانت تتصور فى البداية أن السبب فى ذلك اختيار جمالى، ولكن مع زيادة تعمقها فى تفهم أعمالها أصبحت ترجع ذلك إلى أسباب تبدو لها نفسية فى المقام الأول. إن الخروج من الحيز المتاح أو المقرر مسبقا ينبئ عن توق إلى حرية أكبر، وسعى إلى مساحات غير مفروضة مسبقا، ولا مطروقة، وبعبارات أخرى الانطلاق من «المحدود» إلى «اللامحدود». وهذا فى حد ذاته مطلب إنسانى عميق الجذور، مما يذكرنا فى هذا المقام «بأسطورة بروميثوس» الإغريقية، ونجد هذا السعى من جانب نازلى مذكور حتى فى أعمالها التى لا يظهر فيها بوضوح خروج الصورة عن الإطار.

ونلتقى في معرض أبريل عام ١٩٩٨ بنماذج كثيرة تؤكد استمرار الفنانة في هذا الاتجاه الذي ما عاد توقاً فردياً أو سيكولوجياً، بل مسعى من مساعي الحداثة في الفن، تشكياً كان أو أدبياً أو موسيقياً، أو مسرحياً، أو سينمياً، ويؤازر كل ذلك تقدم الكشوف العلمية والتكنولوجية، وتطور الفلسفة وارتدادها لآفاق رحبية لم تكن معروفة أو مسموح بها من قبل.

إن اتجاه الحركة في لوحات نازلى مذكور عادة لا ينتهى مع انتهاء حدود اللوحة، وإنما ينطلق إلى خارجها، وهذا الذى نلمسه في لوحات معرض أبريل ١٩٩٨ هو تأكيد ومواصلة لما سبق أن رأيناه في أعمال معارض سابقة لها، وبالأخص معرض مارس ١٩٩٦ حيث تعكس جملة من أعمالها الصحراء والنخيل والبيوت الطينية وكأنها تبدو منفصلة من الإطار ومتعدية للخلفية كلها التى تبدو سجنًا لها، دون أن يشكل ذلك نشارًا على أى حال، بل تكتيكًا متكاملًا وموفقًا.

* «التجريدية» والتشخيصية:

ويثور التساؤل أمام الكثير من لوحات نازلى مذكور عما إذا كانت قد تبنت «التجريدية» وانحازت إلى «تجريدية» واسيلي كاندينسكى» (١٨٦٦ - ١٩٤٤) على الأخص.

وفى هذا المقام يجوز أن ننبه إلى أن الفنانة لا تنظر إلى «التجريد» و «التشخيص» على أنهما «طرفا نقيض» ولا يلتقيان؛ بل هى لا تعتبر أن أيهما فى حقيقة الأمر يلفظ الآخر من اللوحة. فكل منهما صياغة تشكيلية تصلح لشيء، أفضل مما تصلح له الأخرى. ولذلك سوف نجد الفنانة تستخدمهما معاً فى اللوحة الواحدة، لأن كلا منهما يخدم اللوحة: «التجريدية» فى جزئية منها، و«التشخيصية» فى جزئية أخرى، ومن ثم هما معاً يثران خطاب اللوحة ذاته.

ولذلك فإن نازلى مذكور لا تحب أن تدرج نفسها تحت مسمى «فنانة تشخيصية» أو مسمى «فنانة تجريدية»، إنما هى فى حقيقة الأمر «فنانة مستثمرة لمزايا كل صياغة منهما» وهذا الذى تأخذ به نازلى مذكور هو من مستتبعات «ما بعد الحداثة» ومن الصلاحيات التى ما عادت تأبأها «الحداثة» ذاتها.

إن عديداً من أعمال نازلى مذكور مثل «البداية» و«أغوار المكان» وزمن آخر» و «هناك» وهى من أعمال معرض أبريل ١٩٩٨، ومثل «الزوبعة» و «الفردوس المفقود» و «رسالات» من أعمال معرض ١٩٩٦ تبدو «أعمالاً تجريدية» إذا نظر إليها عن بعد، فإذا ما ازداد المتذوق اقتراباً منها، وعنى بالتدقيق فى تفاصيلها، فسوف تبين له شيئاً فشيئاً ملامح من مفردات الواقع، مثل هلال

أو باب أو مصباح مدلى من سقف لا وجود له فى اللوحة أو شراع قارب أو كيانات إنسانية خيمت عليها عزلة تذكرنا بشخص مسرحيات صمويل بيكت الكاتب الأيرلندى المعاصر، التى تلزم صمتًا لا تقطعه إلا كلمات قليلة، بل نادرة.

وفى النهاية تضحى لوحات نازلى مذكور - على حد قول الصحفية زهرة زيراوى التى أجرت حديثًا معها نشر بمجلة «العلم» المغربية عام ١٩٧٧ - «لحمة من تشخيص وتجريد، امتزجا ليمارسا هذه اللعبة الثنائية بتقنيات متمكنة جدًا».

وفى هذا تقول نازلى مذكور «إن العلاقة بين التجريد والتشخيص فى أعمالى علاقة حساسة جدًا، ومرتبطة بمضمون اللوحة، وهذه العلاقة تركز على قناعة بأن التجريد والتشخيص لا ينفصلان، ويصبح التجريد هامًا وضروريًا لنقل الأحاسيس والمشاعر والحالة العامة للوحة، أما التشخيص فهو يساعد على إعطاء علامات ورموز أكثر تحديدًا، بل وتساعد المتلقى على التعرف على مرجعيات اللوحة، وتشركه فى استدعاء التصورات والمفاهيم المرتبطة بالمنطلقات التجريدية، وبالتالي فإن العلاقة بين التجريد والتشخيص من المحاور الرئيسية التى تشكل اتزان لوحاتى».

وإذا كان لنا أن نضيف شيئًا فى هذا المقام، فهو أن

صفة «الثنائية» - التى أضفتها الكاتبة زهرة زيراوى - على لوحات نازلى مذكور - صفة غير دقيقة، ولا تتفق تمامًا مع عطاء الفنانة، فإن هذا العطاء أقرب إلى «التوحد» الذى هو الصفة الأكثر صدقًا بالنسبة للوحات نازلى مذكور، وبخاصة على ما تطورت إليه فى معرض أبريل ١٩٩٨. وقد أضحى تاريخ «الفن الحديث» يعرف إلى جانب كل من مذهبى «التجريد» و «التشخيص» مذهبًا ثالثًا هو مذهب «اللاتجريد واللاتشخيص معًا».

كما أن لنا تحفظًا على وصف «اللعبة» الذى تضيفه زهرة زيراوى على فن نازلى مذكور، فالفن ليس لعبة على الإطلاق، بل هو نتاج معاناة وجهد وجهاد من أجل التوصل إلى ما هو متفرد من ناحية واجتماعى من ناحية أخرى، إلا إذا وضعنا موضع الاعتبار قول بيكاسو من أن الفن لعبة يجازف فيها الفنان براحته بل وبحياته كلها.

وعلى هدى من ذلك، ومن منطلق النزعة الاستقلالية التى اتصفت بها نازلى مذكور منذ بداياتها، أضحت الآن - وعلى ما بدا فى أعمال معرض أبريل ١٩٩٨ بالأخص - تنثر على سطح اللوحة مفردات متنوعة من لغتها التشكيلية، رموزًا وأشكالًا وخطوطًا وخربشات.

* الصدفة أو التلقائية :

و«الصدفة» أهمية كبيرة فيما تنثره الفنانة على أسطح لوحاتها، وعلى الأخص فى السنوات الأخيرة، حيث تبدأ - على ما تقول - اللوحة بدون خطة أو هدف مسبق، وأثناء تعاملها مع حيز اللوحة تفاجئها صور وتضاريس تبقى عليها وتؤكد لها، لارتباطها برواها الذاتية ومزاجها الفنى، وتبرز لها أحياناً صور وتضاريس أخرى تمحوها، وذلك لأنها تكون قد وفدت إليها من عوالم سبق لغيرها أن طرقها أو مما اختزنه عقلها الباطن من إبداعات الآخرين، قدامى أو معاصرين.

إن «الصدفة» أم الاختراع فى العلم، وأم الإبداع فى الفن، وتكمن أهمية الصدفة فى القدرة على التقاطها ثم على استثمارها فيما يفيد التوجه الفنى لدى الفنان. وتضيف نازلى مذكور فى هذا المقام «إن الصدفة لا تأتى صدفة، وإنما يتم استدعاؤها» وهكذا يمكننا أن نقول إن الصدفة التى تغنيها الفنانة هى «الصدفة الموضوعية» على الأخص، التى كثيراً ما حدثنا عنها السرياليون، ولعل أبرز تلك المصادفات الموضوعية التى احتفى بها هؤلاء واتخذوها شعاراً لما يبدعون «لقاء بين مظلة وماكينة خياطة على منضدة تشريح».

ودون أن تكون نازلى مذكور فنانة سريالية لزاماً، فقد

عفا الزمن على مثل هذا الاتجاه رغم أنه ترك بصمته القوية على وجدان الفنان الحديث، إلا أن لوحاتها حافلة بلقاءات بين مفردات لا تجمعها إلا الصدفة، وهذه المصادفات، لها منطقها الذاتى الخاص بها تماماً، وهو منطق اللاوعى الذى تنبثق منه، ففي لوحاتها «أغوار المكان» يتلاقى على سطح اللوحة، على محو متناثر، باب يفتح على لا مكان، وهلال يتصدر فى استحياء قلب اللوحة، وفى جانبها الأيسر يرقد شخص على ظهره، نلمحه من الخلف يرنو ببصره إلى بعيد، تومض هناك ومضات برتقالية وحمراء وأحياناً بيضاء، لا يلبث أن تبتلعها رمادية اللوحة، ويتدلى من سقف لا وجود له مصباح يضخ بعض الضوء على غرفة لا حوائط لها، بل وتتفتح على طبيعة شبحية تمضى مبتعدة عبر ارتفاعها ووهاها إلى فراغ أقرب إلى أن يكون أبيض اللون بمسحة من زرقة شبحية وقد تناثرت من حوله بعض العيدان، وكأنها جذوع شجر يبست أو تحجرت من جراء جفاف لا يدرك كنهه، وإن كانت تؤمى إليه كياناتها الضامرة التى استحالت إلى ما لم تكن عليه من قبل، وما أشبه ذلك أيضاً باندثار الحضارات القديمة الذى لا يعرف على وجه التحديد حتى الآن سببه.

من هذه الغرفة، أى من هذا الواقع، تنقلنا الفنانة، من «الوعى» إلى «اللاوعى» حيث تختلط الرؤى منبهمة الرموز والإشارات، وهى تلحظ عدم الاتزان والتوتر والاضطراب،

وتحاول بالفن أن تعيد إلى الوجود نظامًا،
أو على الأقل تبقى على ما يمكن الحفاظ عليه في أنساق جد
مختلفة عن الأنساق المتعارف عليها.

من «الماكروكوزم» إلى «الميكروكوزم»، من الخارج
إلى الداخل، من الصخب اليومي إلى عزلة نبيلة، هي أجمل
نغمة شجن يدخرها الفنان لمتلقيه، ولكن لا مفر للفنان في
النهاية من أن يحمل معه إلى عزلته «الآخر» ويضحى
«الميكروكوزم» لزامًا محتويًا «الماكروكوزم»، فيعود «الآخر»
بكل مشاكله ومعاناته وتاريخه إلى إبداعات الفنان المغترب
الذي شاء في غرفته العزلة.

ومن أجل أن نتبين ما الذي تعنيه «الصدفة» في الإبداع
الفنى الحديث، يجدر أن نفرق بادئ ذي بدء بين «الصدفة»
و«الاعتباطية»، فالاعتباطية أو «العشوائية» لا تقيم فنًا جديرًا
بالاحترام. ذلك أن «الفوضى» بذاتها ولذاتها ليست من الفن
في شيء، بل يمكن أن نقول إن الفن ضد الفوضى، وهو
يحاربها ليقوم محلها منظومة من قيم الخط واللون والشكل،
وبمجرد أن نعرف أن الفن «إبداع» تتلاشى من مفاهيمه
«الفوضى» و «العشوائية» و «الاعتباطية» بل و«الهوجائية»
أيضًا. أما «الصدفة» فهي مباركة على الأخص بالنسبة
«للحدثة» في الإبداع الفنى الذى اتجه إلى كسر الجمود،
وتبديد الروتين، وأعلى محلها «الطلاوة» و«الجدة».

* العقلانية ليست مقصية:

على أن «الصدفة» التي يقيم لها الفن الحديث وزناً هي «الصدفة الموضوعية» التي ارتبطت «بالتلقائية» أو «الأوتوماتية» سواء في الكتابة الأدبية أو الإبداع التشكيلي، وهذه «الأوتوماتية» أو «التلقائية» - المرتبطة «باللا وعى» أو «تيار الشعور» - هي التي تعتمد إليها نازلى مذكور عندما تبدأ اللوحة بدون خطة مسبقة، فتبدر أو تنتشر أو ترش على حيزها التشكيلي مفردات لم تعمل لها حساباً من قبل. وبعد أن تتعامل الفنانة معها سواء بالسلب أو الإيجاب، بالحذف أو الإبقاء، يكتمل الخطاب الجمالى أو التشكيلي الذى تريد أن توصله إلى المتلقى، ولهذا فقد حرصت نازلى مذكور عندما تكلمت عن «الصدفة» فى إنتاجها التشكيلي أن تقول «أريد أن أضيف هنا أن الصدفة لا تأتى صدفة وإنما يتم استدعاؤها»، وهو ما يعنى أن «العقلانية» ليست مقصية تماماً من العملية الإبداعية عند الفنانة.

ونود أن نؤكد من جديد على قول لنازلى مذكور بالغ الدلالة فى هذا المقام، حيث تقول فى كلمتها بكتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ إن «هذا المعرض يصبو إلى تحقيق توازن خاص بين النظام والفوضى» فالصدفة التى تستهدفها الفنانة ليست فوضى بل توازن خاص، بل شديد الخصوصية، بين السائد المستتب وبين الانطلاق والحرية. فهى توقن إذن بأن

الفوضى في ذاتها لا تقيم فناً، مهما توهم البعض ذلك،
والتجأوا في فنهم إلى الفوضى فلم يحصدوا سوى الحصرم،
وسرعان ما أعرض عنهم المتلقى الذي يفرق بين المزيف
والأصيل مهما تحايل المزيف على تجميل بضاعته.

المنظر الطبيعي:

* الطبيعة المصرية، والتعامل معها:

منذ البدايات الأولى، اعتبرت الطبيعة المصرية المصدر
المباشر لإلهامات نازلي مذكور، والموضوع الأساسي لمعظم
لوحاتها، وكان في مقدمة مقومات المنظر الطبيعي المصري
لديها الصحارى والواحات والنخيل والبيوت الطينية، وإن
كانت قد قصدت الفئانة ألا تكون علاقتها بهذه الطبيعة علاقة
نقل ومحاكاة وإنما علاقة تفاعل وحوار، فالتسجيل البحث -
في نظرها - يأتي بالضرورة فاقداً لديناميكية الحياة وفعاليته
ولا ابتكارية الإبداع. أما الحوار مع الطبيعة فهو طرح جديد
لمعاملات فنية موازية لحيوية الحياة، كما أنه سعى لديالكتيكية
من نوع خاص تحمل في طياتها بذور نموها. ومن هنا تعد
أعمال نازلي مذكور الباكورة محاولات لاستنباط علاقات جمالية
أصيلة ومتفردة، تعتمد على توثيق العلاقة المباشرة بين
الفئانة والطبيعة، وتستثمر مضامين ومفاهيم الفن المصري
على اختلاف روافده من حيث تعدد المناظير وتعدد بؤر الرؤية

وتركيبة العلاقة بين الهندسيات والعضويات، بعيداً عن قيود الفكر الأكاديمي الغربي، فقد كانت نازلي مذكور حريصة منذ البداية على ألا يكون حوارها مع الطبيعة من خلال تقنيات «سابقة التجهيز» تؤدي إلى إهدار الفكرة في سبيل الصناعة، وجاء تركيزها حول خصوصية أسلوب المحاوراة الفنية حتى تنمو في ظلها التقنية الملائمة فتأتي الصناعة من خلال الفكرة، ويحدث تلاحم أعظم بين الشكل والمضمون، ولذلك فقد أدخلت نازلي مذكور أيضاً بعض الخامات الطبيعية مثل ورق البردي والرمال والحبال ومزق من القماش كعنصر من عناصر اللوحة تحمل طاقات إيحائية مباشرة.

وتطرح أعمال نازلي مذكور صيغة مختلفة لتناول المنظر الطبيعي المصري، حيث يخلق هذا المنظر بين الحلم والواقع منبثقاً من المزاوجة بين بساطة العناصر المستخدمة وتركيبية المعالجات، وتأتي الفراغات المحيطة بالعناصر لنقل إحياءات ميتافيزيقية من شأنها أن تبعث نوعاً خاصاً من السكونية المشرقة التي ميزت الطبيعة المصرية عبر العصور، (نازلي مذكور - المرأة المصرية والإبداع الفني - دار تضامن المرأة العربية - القاهرة - طبعة ١٩٨٩ - ص ٥٦، وكذلك كتالوج المعرض الذي أقيم بقاعة إيورت بالجامعة الأمريكية في الفترة من ٧ إلى ٢٥ مارس ١٩٩٠ تحت عنوان «فنانات مصرية»).

* المنظر الطبيعي والتطورات التي طرأت على معالجته :

فى المرحلة الأولى التى امتدت لأكثر من عشر سنوات غلبت الصفة التأملية على لوحات نازلى مذكور التى تركزت حول إعادة تشييد المنظر الطبيعى، وكان هدفها هو التعرف على الطبيعة المصرية والتعلم من خلال محاولة الكشف عن القيم الجمالية الدفينة فيها، ثم طرح تراكيب من الألوان والملامس والتكوينات التى تحقق التواصل مع المزاج المصرى، وقد تميزت أعمال تلك الحقبة بالسكينة والغنائية، (نازلى مذكور - كتالوج «نداء الأرض» مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتى بانك - قاعة الهناجر).

* المنظر الطبيعى يفسح المجال للمرأة والإنسان :

ثم تلت هذه المرحلة فترة انتقالية قصيرة بدت فى معرض نازلى مذكور الذى أسمته «تحولات»، وتعد هذه الفترة نوعاً من رد الفعل إزاء الاتجاه الفلسفى الذى استشعرت الفنانة أنه يهدد وضع المرأة والثقافة والهوية القومية ذاتها. ومن هنا اتسمت هذه الفترة بمسحة تعبيرية وبغلبة المضمون الاجتماعى، وبدأت المناظر الطبيعية تفسح المجال للإنسان وخاصة المرأة، وظهرت فى هذه الأعمال مجموعة من السمات الجديدة مثل التلقائية والروائية والرموز والإشارات والألوان الرمادية المعبرة عن القلق. (نازلى

مدكور - كتالوج معرض مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتي بانك
- قاعة الهناجر).

* نبض الإنسان وخلقاته تلتحم بتضاريس وقوى
باطن الأرض وأعماقها:

أما معرض «نداء الأرض» الذى تلا معرض
«التحولات» فيمثل مرحلة جديدة للفنانة نازلى مدكور تجمع
بين حساسية محلية وجماليات عصرية فى إعادة صياغة
الشكل والمساحة والزمان. وهناك سعى حثيث من جانب
الفنانة للبحث عن منظومات جمالية بل وانشغال معرفى
بالتراكيب التى يقوم فيها الشكل بتوليد المعنى. وتخلط أعمال
هذه المرحلة بين القوى والتضاريس الخاصة بباطن الأرض
وبين نبض الإنسان وخلقاته. ومن ناحية أخرى هناك أيضًا
استمرارية للسماة الخاصة بأعمال نازلى مدكور السابقة
والتي تتمثل فى: (أ) دمج العناصر، (ب) انشطار مركز
اللوحة، (ج) تفكيك المنظر، (د) تطوير إمكانيات الخامات
المستخدمة لتحقيق توحيد والتحام بين الخامة ومدلول اللوحة،
(هـ) ذلك إلى جانب الاعتماد بشكل أكبر على مصادر الضوء
الآتية من داخل اللوحة. (نازلى مدكور - كتالوج معرض
مارس ١٩٩٦ - برعاية سيتي بانك - قاعة الهناجر).

* تأمل الطبيعة واستشعارها عن بعد:

كانت نازلى مذكور تستوحى أول الأمر المنظر من الواحات وصعيد مصر، وترسمه من قلب المكان ذاته، أما فيما بعد فقد مضت الفنانة تستشعر الأماكن التي تزورها بالريف والصحارى، وتتفاعل معها بحسها، لترسم على السطح «ما تسترجعه الذاكرة» بإشارات من عقلها الباطن وشعورها المتدفق، ليتولد المنظر على لوحاتها من مرسومها الذى تخلو إليه. (محمد الناصر - مقالة فى مجلة «نصف الدنيا» العدد عام ١٩٩٤ بعنوان «نازلى فنانة متجددة جذبها بحر الفن».

* الطبيعة المصرية: الواقع والحلم:

وفى هذا يقول حسين بىكار «... إن الفنانة نازلى مذكور واحدة من اللاتى ارتبطن ارتباطاً وثيقاً بالقرية المصرية التى كانت ولا تزال ملاذاً التشكيلى الأول، وواقعاً أشبه بالحلم تلجأ إليه هرباً من صخب المدينة. وهى كفنانة قاهرية تنظر إلى القرية من مسافة بعيدة، ومن منظور غلالى، تلمسها بخيالها برفق، وتقرب منها دون أن تلتصق بها، حتى نشأ عن هذا الاقتراب الحذر نوع من الشوق العشقى للجذور الريفية يذيب الواقع المادى ويحيله إلى كيان أشبه بالأثير المعطر، فهى كمصرية تنتمى انتماء عميقاً إلى هذه البيئة، ولكنها من حيث الواقع بعيدة عنها بعد الحلم عن الواقع،

ولهذا اتخذت لوحاتها هذه السمة الطيفية التي توحى بالشئ دون الإلحاح فى توضيح معالمه، فكانت تبسط قراها وأكواخها وحقولها ونخيلها فوق لوحاتها الممتدة كالكتبان الرملية فى نسق متواضع رقيق، وذكاء فطرى أنيق، وكأنها أطياف تسبح فى عالم مجهول، ثم تنتثر نساءها القرويات بأزيائهن السوداء فوق لوحاتها الصحراوية المناخ كأنها صرخات مكتومة فى هذا الفراغ الأسطورى البريق. هكذا كانت البداية اقتراب حذر من عالم أسطورى حالم. (حسين بيكار - الواقع والحلم - فى «ألوان وظلال» - الأخبار ١٥/٣/١٩٩٠).

* رؤية مستقبلية أفولية:

أكاد أزعم أن هناك «رؤية مستقبلية أفولية» فى مناظر الطبيعة لدى نازلى مذكور منذ لوحات «نداء الأرض» ويمضى يستبد بى إزاء تلك الرؤية السؤال الممض «هل للفن مستقبل؟» وأخال الفنانة تجيبنى عبر لوحاتها قائلة «أجل، إذا نجح الإنسان فى التغلب على قوى الخراب، وبقي له على هذه الأرض أو فى هذا الكون وجود. أما إذا تغلب الخراب وتفسخ الكون أو سار إلى دماره - وربما حدث ذلك فى غمضة عين - فلا إنسان، ولا فن».

ومصدقاً لما نقول ما عاد ثمة «غنائيات» بالطبيعة فى لوحات نازلى مذكور على مدى تطورها الفنى منذ «نداء

الأرض» هناك على العكس «مراثي» للطبيعة. ليست لوحات نازلي مذكور إذن بالنسبة للطبيعة من «قصائد الغزل» بل من «قصائد الرثاء». وعلى أى حال، فأیما كان هذا الرثاء، فهو ينطلق من حب عمیق ورصین للطبيعة - الأم الرؤوم - التي توحشت، وانحدر بها الحال إلى درك سفلى من التلوث والامتهان والشيخوخة. لا فصول، لا ربيع على الأخص، ولا زمن، بل هناك حالة من الجذب والخواء والرعب، ذاكرة تنتثر فى حيزها الإنسانى مجرد شذرات، فى أغلب الأحيان، متطايرة بفعل تفجيرات مبهمه.

* استحالة العودة إلى الانطباعية:

ما عاد للأخضر بصفة عامة وجود فى العالم اللونى لنازلي مذكور، وذلك لأن الخضرة قد انحسرت من على وجه الأرض. ما عادت الحقول تزهو بزرعها وأشجارها ورياحينها. صارت الأرض خراباً بلقاً. سرى الجفاف فى كل الأرجاء، ومع الجفاف يستبد الجوع والعطش. يموت ليس الإنسان فحسب، بل وكل رفاقه الذين صعدوا من قبل سفينة نوح معه.

فى لوحاتها «القرية الخضراء» (من معرض التحولات) يتراقص الأخضر مشرقاً متفائلاً فى تكوين بهيج ومرح. أين هذا الخضار، وهذه البهجة فى لوحاتها بعد ذلك، سواء فى

معرض «خلف داكن السطور» أبريل ١٩٩٨ ومن قبله
معرض «نداء الأرض» مارس ١٩٩٦؟

* تعبيرية بلا ضفاف:

ولهذا كانت إبداعات نازلى مذكور فى تطويرها منذ
معرض «نداء الأرض» ملحمة متنامية من أجل الدفاع عن
الحياة، وذلك من خلال «صوت صارخ فى البرية» يحذر
الإنسان من مغبة «التلاعب بالطبيعة» والسير بها إلى حتفها،
الذى يعتبر حتفه هو بدوره. هذه هى رسالة نازلى مذكور
الفنانة الواعية بدور الفن الإنسانى والاجتماعى، وقد أوضحت
الرسالة اليوم صرخة أشد هولاً وأبعد عمقاً من صرخة الفنان
النرويجى إدفار مونش (١٨٦٣ - ١٩٤٤) ومن ثم لو
تساءلنا عن مقام نازلى مذكور فى مسارات الفن الحديث
لأمكننا أن نقول بحق إنها «فنانة تعبيرية» بمفهوم أكثر
شمولاً، وصرختها أشد ضراوة وتمزيقاً وشجناً من «صرخة
التعبيريين الأول» فى العشرينيات والثلاثينيات من القرن
العشرين على الأخص، وهى سنوات لم تكن الإنسانية، على
أى حال، تواجه فيها الأخطار المصيرية التى أضحت تواجهها
فى السنوات التى يختتم بها القرن العشرين: أخطار الدمار
الشامل، والويلات البيئية والكوارث الكونية، وأغلبها كوارث
وويلات سيجلبها على الإنسانية الاستخفاف والتلاعب بقوانين

طبيعية تتأبى على مثل هذا الاستخفاف والتلاعب، وذلك من أجل إشباع شهوات وأطماع ورؤى، يمكن أن نصفها بأنها «شيطانية» (راجع كتابى «التعبيرية فى الفن التشكيلى» - دار المعارف - عدد ٦٥ من سلسلة «كتابك» ١٩٧٨).

هذا هو الخطاب الإنسانى لفن نازلى مذكور، وهو فن منفتح فى تطوره وامتداده على مصائر البشرية. ولئن كان من غير المحبذ أن يرتبط الفنان بسياسات من خارج فنه، إلا أن هذا لا يصدق على مثل هذا الارتباط المصيرى بين الفن والبشرية، فإما أن يكون هناك فن أو لا يكون. وأى فن هذا الذى يتصور بعد دمار الكون وفناء البشرية. لمن إذن سوف تدق الأجراس؟

وإنه لما تستأهل نازلى مذكور عنه كل احترام أن تترك «الغنائيات» الناعمة من أجل أن يجار فنها بصيحة الاحتجاج الخشنة فى وجه دعاة الخراب، والتحذير من مغبة الممارسات اللاإنسانية المفضية إلى الكوارث والويلات الجماعية. إننا بفن نازلى مذكور إزاء «جيرنيكا جديدة» أبعد مدى، وأوغل أثراً، وهذا هو الدور الاجتماعى للفن.

لقد تدهورت البنية الأساسية للكون فى بقاع كثيرة من بقاع العالم، ومن ثم تخرت أوضاع الإنسان البيئية، ولقد أضحت هذه من قضايا الإنسان المعاصر، شديدة الإلحاح على

مستقبله ومصيره، ولهذا كان ربط نازلي مذكور، ذات التوجهات الاجتماعية، فنها باحتجاج الإنسان ممثلاً على الأخص في أنصار البيئة المنتشرين في أنحاء العالم كله، قضية يشرف الفنان أن يربط فنه بالدفاع عنها والوقوف في صفها. إن صيحة الأديب الفرنسي الكبير إميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) في القرن التاسع عشر «إني أتهم» لا زالت مستمرة مع تغير في المواضيع والصيغ.

وقد بدأت معالم هذا الانشغال الكوني لدى نازلي مذكور يتضح من معرضها «نداء الأرض» بقاعة الهناجر بأرض الأوبرا عام ١٩٩٦، ولئن كانت نزعة «الاحتجاج» لديها عارمة من قبل في معرضها «التحولات» أيضاً.

التقنيات والوسائط:

*** اهتمام بالخامات:**

من الواجب أن نشير إلى اهتمام الفنانة نازلي مذكور بالخامات التي تبني أو تطعم بها لوحاتها. فهي فنانة لا تشغلها المعاني والمضامين الطليعية فحسب، بل وأيضاً تشغلها أدواتها وخاماتها التي تعبر عن تلك المعاني والمضامين، وهي في هذه المقام دؤوب للتعرف على ما تستطيع أن توفره لها تلك الأدوات والخامات من قدرات تعبيرية، وما تحققه من

طموحات تشكيلية، فكل فن أدواته وخاماته، ويجدر بالفنان أن يكون على دراية بالصلاحيات التي تتيحها له أدوات وخامات شتى، وأن تكون لديه الجرأة على استخدامها.

وفي مقال له بعنوان «الواقع والحلم» بتاريخ ١٥/٣/١٩٩٠ يقول حسين بيكار عن حرص نازلى مذكور على ابتداع وسائل جديدة لفنها: «لم يكن الوسيط التعبيري الذي استعانت به في البداية من الفصاحة بحيث يقطع الفنانة إقناعاً يقينياً، ويشبع رغبتها في الإحساس باللمس إلى جانب الشكل، فعمدت إلى ابتداع وسائل جديدة مثل عجائن الورق وألياف البردي ولحاء النخيل، لكي تكون أكثر مباشرة وصدقاً في تجسيد رؤاها وأحاسيسها إزاء الجدران الطينية التي تتخلق مثل تخلق الأعضاء في الجسم البشري، بحيث يشع منها دفء إنسانى كالشهيق والزفير، يغنيها عن تواجد الإنسان بشخصه، كما تتبعث منها همهمات داخلية كأنها نبضات هذه الحوائط التي تشارك الإنسان في عجيته التي خلق منها».

ويختتم حسين بيكار كلامه بأن نازلى مذكور «عثرت، أخيراً، على البديل التشكيلي للطين الذي تبنى به أكواخ القرية، فكانت واقعية أكثر من الواقع» وفي هذه الخلاصة يضع حسين بيكار يده على حقيقة بالغة العمق، ويحتاج إليها المتذوق لفن نازلى مذكور. وهذه الحقيقة مؤداها أن

«الواقعية فى الفن» تختلف عن «الواقع». فلو لم يكن الفن «واقعياً» بالمعنى الفنى للواقعية لما استطاع أن يقوم حوار بين العمل الفنى والمتلقى، أو على الأقل يكون قيام هذا الحوار صعباً للغاية، ولكن المهم هو كيف يعبر الفنان عن هذا الواقع. وعندئذ قد يرقى العمل الفنى إلى «واقعية فنية» أعلى من «الواقع الواقعى» المتحدث عنه.

* التجسيم والنحتية:

سعت نازلى مذكور إلى ابتداع وسائط جديدة لفنها، تحقق مطلبها فى أن تأتى اللوحة مثل الواقع ليس تسطيحاً، بل فيها ما فى الواقع من وهاد ومرتفعات، من «تجسيم» و«نحتية» فلجأت فى ذلك إلى ورق البردى وعجائن الورق ولحاء النخيل وبعض الأصباغ أيضاً.

* ورق البردى:

ارتبط ورق البردى تاريخياً بفراعنة مصر منذ مطلع الأسرة الأولى، وارتبطت ألوانه بدرجات رمال صحرائنا وتراب أرضنا وجذوع أشجارنا، واتسمت أسطحه بهذا المزج الدقيق والتناغم الفريد بين الخضونة والنعومة، ولهذا فهو يكتنز طاقات إحيائية مكانية وزمانية ترتبط بنا كشعب وتعيش داخل أعماقتنا. وعندما تحمل خامة كل هذا القدر من الإحياءات فهى

تفرض فى نفس الوقت شروطاً للتعامل معها. ومن ثم يصبح
توظيفها تحدياً يحث الفنان على استحداث معالجات خاصة
لتطويعها لخدمة مضمون العمل الفنى. (نازلى مذكور -
كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر ١٩٩٠ - مجمع الفنون -
قاعة إخناتون - بالزمالك).

* عجائن الورق:

أما عجائن الورق فقد لجأت إليها نازلى مذكور لإضفاء
قدر من التجسيم والنحتية تسمح بتداعى صور وأشكال البيوت
الريفية. فإذا كان ورق البردى يوفر جانب التسطيح فإن عجائن
الورق توفر التجسيم، ويأتى التكامل بينهما لإثراء سطح
اللوحة. وقد تضيف الفنانة إليهما فى بعض الأحيان جزئيات
من لحاء النخيل أو الحبال أو القماش لتمهد الطريق إلى
استخدام خامات التلوين الأخرى كالألوان الزيتية والأكريليك
والباستيل والألوان المائية بأنواعها المختلفة، وذلك للاستفادة
من السمات المميزة لكل خامة فى تأكيد قيم تشكيلية خاصة بكل
لوحة. (نازلى مذكور - كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر
١٩٩٠ - مجمع الفنون - قاعة إخناتون - بالزمالك).

* الأصباغ:

ثم يأتى دور الأصباغ لتضفى نازلى مذكور على لوحاتها
- على حد قول حسين بىكار فى مقاله «الواقع والحلم»

الأخبار ١٥/٣/١٩٩٠ - ذلك العبق الشاعري الأنثوى فى احتشام رقيق غير مسرف، ومتواضع نبيل غير صارخ، فتتشر الفنانة رذاذها الأثيرى مثلما تنثر الحسناء العطر على جسدها بعد خروجها من حمام دافئ.

* الهدف من كل تقنية:

وتؤكد نازلى مذكور فى النهاية أن هدفها لم يكن استعراضاً للخامات التقليدية وغير التقليدية، وإنما الهدف هو إضافة الجديد من المفردات والتراكيب التشكيلية الخاصة بها حتى تتسع لاستيعاب مشاعر تصويرية تكمن بداخلها وتثير خيالها، إلا أن الوسائط التقليدية تقف حائلاً دون خروجها والتعبير الصادق عنها. (نازلى مذكور - كتالوج معرض فبراير ثم ديسمبر ١٩٩٠ - مجمع الفنون - قاعة إخناتون - بالزمالك).

وترى الفنانة أن أعمالها بذلك:

- ١- تطرح أنساقاً من العلاقات مع العالم ومع التراث ومع الطاقات المختلفة المحيطة بنا.
- ٢- وتتجاوز هذه الأعمال بذلك مع التاريخ بوصفه كنزاً ثرياً من الأشكال والخامات والإجراءات، ومنبعاً هائلاً للنشاط الإبداعي.

٣- وهى تدعو إلى تجاوز سطح اللوحة وتخطى وجودها
المادى للتوغل فى عالم من الرموز:
(أ) يزخر بقلق زماننا. (ب) وآماله.

٤- كما تطرح أنساقاً من العلاقات مع المكان والزمان ومع
الطاقات المختلفة المحيطة بنا.

ماذا خلف دأكن السطور:

مازلنا نعتقد بأن جوهر لوحات نازلى مذكور لا يكمن
فى السطوح، أو فى «دأكن السطور» بل فيما وراء تلك
السطوح وليس ذلك بمستغرب على فنانة أخذت منها مأخذ
الجد، وأرادت على الدوام فيما تكتب أو ترسم أن تعبر عن
قضية أو رسالة أو انتماء. بل إن فن نازلى مذكور على مدى
مسيرته يستدعى ذلك وينادى به، فالمضامين بالنسبة لها لا
تقل - إن لم تزد - أهمية عن المعالجات التقنية. فهى تكتب
فى مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ قائلة «إن التدقيق فى
خفايا السطح يذكرنا بقطعة الرق أو البردى القديمة التى يتم
مسح ما كان مدوناً عليها كي تستخدم مرة أخرى، فتظهر لنا
إلى جانب الكتابة الجديدة آثار للكتابة القديمة أيضاً» ثم
تستطرد الفنانة قائلة: «والأعمال» المكونة لهذا المعرض
صممت ونفذت بهذا المنطق، وهى تقوم بطرح أنساق من
العلاقات مع العالم ومع التاريخ ومع الطاقات المختلفة

المحيطة بنا بهدف بلورة مفهوم خاص للزمان والمكان. وتعد هذه اللوحات (نصوصًا) محملة بالإحالات وتتيح عدة مستويات لإدراكها. قد تكون غامضة أحيانًا، متناقضة أحيانًا أخرى، فالعمل الفني يحيا في لا نهائية تفسيراته». وفي دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ يكتب الفنان عصمت دواستاشي «رحلة بالخط واللون سمتها الكشف عما وراء الأشياء» ماذا إذن وراء داكن السطور؟

ونبدأ بالالتفات إلى وصف نازلي مدكور لسطورها بأنها «داكنة» وهي داكنة - في تصوري - لما ترزح تحته من «هموم نبيلة» وما تنوء بحمله من أعباء الجزع على الإنسان، مثل أم تحمل في حضنها طفلها تذود عنه الشر والعدوان (اقرأ قصة يوسف الشاروني «الأم والوحش») (انظر كتابي «يوسف الشاروني وعالمه القصصي» عدد ١٤ من «كتاب الثقافة الجديدة» الهيئة العامة لقصور الثقافة - يونيه ١٩٩٤).

إلى أين تقودنا رحلة الألوان والخطوط عند نازلي مدكور؟ نعود إلى ما كتب في دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ متلمسين طريقنا إلى إجابة على السؤال الذي طرحناه.

تنثر نازلي مدكور على سطح اللوحة مفرداتها - على نحو ما توضح - وتكتب بها جملاً تشكيلية، بعضها واضح

وبعضها يكتنفه الغموض. وعلى المتلقى أن يجتاز في تذوقه للوحة عدة درجات من الإدراك لماهية العمل ولمعانيه المضمرة. وتعرف الفنانة بطبيعة الحال أنه ليس كل متلق بقادر أن يتوغل في فهم اللوحة، فهي واعية باختلاف طبقات المتلقين تبعاً لمدى استعدادهم الثقافى والمعلوماتى. ولهذا فإن الفنانة تهتم أيضاً فى لوحاتها بمستوى أول، يحاول أن يلمس حتى المتلقى الذى قد لا يصله من خطاب اللوحة سوى ما حواه سطحها من خط أو تكوين أو لون. ولهذا فقد وجد من المتلقين من يكتب فى دفتر زيارات معرض أبريل ١٩٩٨ معبراً عن إعجابه «بالخيال الجامح فى التعامل مع الألوان والأشكال» أو «بهارمونيات الألوان التى تبعث مباشرة من القلب إلى القلب...» أو «بالتونات القوية والتكوينات الرائعة التى تتمك أحاسيس كل عاشق ومتذوق للفن».

كما أنه فى التماور مع لوحات نازلى مذكور هناك مرجعيات لكل لوحة، منها بكل تأكيد ما هو «مرجعىة خاصة» تنتمى إلى حياتها هى، ومنها ما هو «مرجعىة محلية» تتعلق بتاريخ وأحوال بلدها، ومنها أيضاً ما هو «مرجعىة عالمية» ترتبط بما حصلته من ثقافات متنوعة. وفى بعض جزئيات لوحاتها إحساس أسطورى بالأشياء، وكثيراً ما تتلاقى مفردات من هذه المرجعيات المختلفة فى لوحاتها وتلتحم، بحيث تكون اللوحة بكل نسيجها معبرة عن الشخصية الفنية لنازلى مذكور ذاتها.

وهى بهذا لا يمكنها - ولا تريد - أن تتخلص من «المحلية». وهناك نكهة محلية تزداد وضوحاً فى أعمالها الباكورة، لأنها كانت تتعامل مع الأشكال من الخارج. وتكشف الفنانة منذ معرضها الأول - على حد قول الفنان الناقد محمود بقشيش فى مقال له عام ١٩٨٦ «بالمجلة» العربية - عن توجهه إلى تجسيد ملامح قوية فى لوحاتها... أما الموضوع المحور فكان يدور حول العمارة الفطرية فى القرية المصرية. وبيوتها المرسومة تنصرف نهائياً عن جهامة وخشونة البيت الواقعى...».

وتقول نازلى مذكور فى مقدمة كتالوج معرضها الثامن «يأتى هذا المعرض متواصلاً مع ما شرعت فيه منذ معرضى الأول، وهو محاولة استنباط علاقات جمالية عصرية ذات خصوصية قومية تعتمد أساساً، وفى المقام الأول، على استلهام عناصر الطبيعة المصرية وما تحويه من بصمات الإنسان».

وعندما تلاحظ زهرة زيراوى أن كثيراً من أعمال «التشكيلية المصرية نازلى مذكور» تحفل باللون البنى باختلاف درجاته، وتسألها فى حوارها معها «لماذا بالذات هذا اللون يأتى فارضاً حضوره على اللوحة؟» تجيب الفنانة «إن اللون البنى بدرجاته، التى تصل إلى الأصفر (الاوكر) من جهة ثم إلى الرماديات من جهة، أخرى يمثل مجموعة من الدرجات

اللونية الغالبة على الطبيعة المصرية. وإن كانت طبيعتنا لم تمنحنا وهج وتزاحم الألوان فإنها منحتنا تدرج اللون الواحد أو الألوان المحدودة. ويبقى هذا شاغلي من معالجاتي اللونية».

وكم يذكرنا اللون البنّي لدى نازلي مذكور ببنيات الفنان الراحل الكبير رمسيس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) وعلى الأخص في مرحلته «التجريدية» التي امتدت على مدى السبع سنوات الأخيرة من حياته، وكانت بدورها «رحلة إلى داخل الأرض وإلى داخل الإنسان معاً». وقد أسفرت حواراته مع الطبيعة عما يطلق عليه حسين بيكار - (الأخبار - ٢٦ مايو ١٩٧٨) «التجريدية الجيولوجية» وهي تجريدية لا تنتمي إلى ما ألفته العين المتطلعة إلى ظواهر الأشياء، بل كانت صعوداً إلى مراتب أعلى من الرقي، مثلما فعل الفراعنة ورهبان الأقباط ومتصوفو المسلمين، فاكسبوا بذلك احترام الدنيا.

وفي معرض أبريل ١٩٩٨ تقول نازلي مذكور: «لا أستطيع بطبيعة الحال أن أتذكر لمحيطي المحلي، فكل حياتي عشتها في مصر، وكل أحاسيسي وذاكرياتي وخبراتي كونتها هنا، فأنا معجونة بالخميرة المصرية، ودقيقى من قمح مصر. وإذا كنت قد حصلت على ثقافات متنوعة، فلا يعنى ذلك أنني لست فنانة مصرية، فأنا محصلة ثقافات محلية وخارجية معاً، إلا أن أعمالي لا تندرج على أى حال تحت ما يسمى (الفنون

الشعبية) وذلك لأننى أستخدم أساليب ومفاهيم علمية وإن كانت محمّلة بمحليتي على أى حال».

إن الفنان - والحق يقال - يهمله وهو على مشارف القرن الحادى والعشرين أن تكون اللغة التشكيلية التى يتكلمها لغة باستطاعة أناس متنوعين من بلدان مختلفة أن يفهموها وبخاصة إذا كان الفنان يطرح مفاهيم عالمية تهتم البشرية بشكل عام، مثل المواضيع التى طرحتها نازلى مذكور خاصة بالمرأة أو بالأرض أو بعلاقة الإنسان بالكون. وفى تصورنا أن هذه مواضيع يمكن أن يهتم بها أناس فى نواح شتى من الأرض، وإنه لما يسعد الفنان أن يلمسهم وأن يصل إليهم حديثه من خلال لوحاته.

وتقول الفنانة نازلى مذكور فى معرض أبريل ١٩٩٨ «إن الذى أنتظره من المتلقى أن يتحد معى عند استقباله لأعمالى، ويشعر بمشاعرى، فأنقل إليه عبر لوحاتى أحاسيسى وأفكارى ورؤاى. وأشبه ذلك بجهاز الراديو الذى يستطيع المتلقى أن يستقبل عبره الموجة التى أذيع عليها. فإذا لم يكن بقادر أن يستقبلها فكيف ألمسه وأصل إليه؟ كل ما أطلبه من المتلقى أن يضع نفسه فى حالة استقبال، وبعد ذلك فمن حقه أن يرفض أو يكره كل أو بعض أعمالى. لأننا بالطبع لسنا جميعًا متماثلين، والفن ليس بلازم أن يلمس كل الناس. وهناك

فنانون آخرون يستطيعون أن يتوجهوا إلى الآخرين الذين لم يحسنوا استقبال أعمالهم».

وعن الحوار الذى يدور بين الفنانة والمتلقى، نقرأ فى دفتر الزوار لمعرض أبريل ١٩٩٨ من يقول موجهًا خطابه إلى نازلى مذكور «إن فنك يتميز بقوة إبداعية روحية باهرة، يمثل تقدمًا رائعًا. فى إبداعك نرى ونلامس أفكارنا وهمومنا وجمالياتنا» وهذا مثال طيب على التلاقى بين الفنانة وجمهورها. ويكتب آخر قائلًا «حركة توجيهية واستنباطية تولد حالة من التفكير والتأمل». وفى حقيقة الأمر فإن الفنانة تهدف إلى توليد مثل هذه الحالة من التفكير والتأمل فى جمهورها.

وتجىء كلمات متلق آخر، هو الأستاذ سعد أردش، أكثر تحديدًا فيقول «أحسنت... بثناء الحوار مع حركة الكون» ومن ثم تكون هذه الكلمات قد لمست محورًا من محاور التفسير للوحات نازلى مذكور، وهو المحور البيئى والكونى وهو من أجدر محاور التفسير بالاعتبار، فقد ارتقى عطاء نازلى مذكور إلى مصاف «الدعوة إلى حماية البيئة، بل والكون كله من الأخطار التى تهددهما»، ومخلفًا وراءه «غنائيات» المرحلة الأولى متجهًا إلى أن يصبح «صرخة تحذير واحتجاج» بكل ما تحويه هذه «الصرخة» من خشونة ومضاء. ومصدقًا لذلك يقول أحد الزوار فى دفتر معرض

أبريل ١٩٩٨ «رأيت فى أغلب لوحاتك لواعج غضب يجتاحك من الداخل... وقد كانت عوامل قلقك مدعاة لحاجتك أن تدقق النظر وراء السطور».

وحين أقدمت نازلى مذكور على دراسة وممارسة الفن لم يكن هدفها سوى الإلمام بقواعد الرسم والتصوير، وعندما اتسعت مداركها بتاريخ الفن وفلسفة الجمال إلى جانب ممارسة العملية الفنية بشكل أعمق أيقنت أهمية الدور الذى يؤديه الفنان الملتزم تجاه مجتمعه من خلال إسهامه فى التراكم الجمالى البشرى. ومن هنا تحولت نظرتها إلى الفن من نظرة ذاتية إلى وجهة نظر اجتماعية أكثر عمقا وشمولا (نازلى مذكور - المرأة المصرية والإبداع الفنى - دار تضامن المرأة العربية - القاهرة - طبعة ١٩٨٩ - ص ٥٦).

ولذا أيضا تزايد إقدام الفنانة - منذ معرض مارس ١٩٩٦ ومن بعده معرض أبريل ١٩٩٨ - على ولوج موضوعات صعبة إن لم تكن مستعصية على فرشاة الفنان، وعلى سبيل المثال موضوع الزمن. (راجع فى تفاصيل صعوبة هذا الموضوع على معالجة فن التصوير له كتابى «المكان فى التصوير المصرى الحديث» فى سلسلة دراسات فى نقد الفنون الجميلة - عن الهيئة العامة للكتاب بإشراف الجمعية المصرية لنقاد الفن التشكيلى - عام ١٩٩٣) وأحسب

أن كلمات مثل تلك التى كتبها أحد زوار معرض أبريل ١٩٩٨ فى دفتر المعرض حيث يقول فيها «أجد فى أعمالك الجنون الذى ينتشل المتلقى من دائرة الوعي إلى اللا شعور المفقود» لهى ترديد غير مباشر لأصداء تلك الصعوبة التى تورث الجنون إزاء استحالتها، وبإلزامان - مثلما فى لوحتى «مساحة الزمن» و «زمن آخر» - من كينونة صعب على عين الفنان الإمساك بها والاستحواذ عليها بذاتها!

وقد مضت نازلى مذكور من «استقبال الطبيعة»، كما فى مرحلتها الأولى، إلى «تأمل الطبيعة» بل وإلى «تأمل ما بعدها» بعد ذلك. ومن هنا جاءت صعوبة المعالجات التشكيلية لبعض الموضوعات التى تصدت لها نازلى مذكور بأدواتها، وذلك مثلما فى لوحتها «هناك»، ويتساءل المتلقى هنا «أين هذا هناك؟ وهل نحن نسير إليه وحثيثاً، أم هو قادم إلينا بكل الخواء الذى يدخره لنا؟ وفى لوحة «تساؤلات» يمضى المتلقى يتساءل حائرًا «أى تساؤلات هى؟» أما فى لوحة «أقدار» فتسود مقاطع الحوار فترات صمت ممتد طويل. و«فى مهب الريح» ما الذى فى مهب الريح؟ شىء؟ لا شىء؟ وفى لوحة «أحلام» يطالعنا السواد، وانفراجة لا تدل على شىء، نقطة لا تكاد تبين فى مساحة موحشة. إنها إن شئنا «لا لوحة» على حد تعبير بعض المحدثين الذين يفخرون بمثل هذا النوع من الأعمال.

على أنه يمكن للمتلقي في لوحة «الغراب» كلما عاش اللوحة أن يكون لنفسه منها قصة. وإليك إحدى القصص التي نسجها لنفسه أحد الأصدقاء وأسرَّ بها إلى: الفتاة التي تشيح بوجهها عن الغراب الأسود الذي يسيطر على الحيز كله قد لا يريده قلبها، وما زالت ذاكرتها متعلقة بشبابها الذي هو في اللوحة الطائر الأبيض الصغير الذي اندلق عليه صنّاج الغراب فكاد أن يتوارى عن العيان.

ليس البحث عن مثل هذه القصص في اللوحات لازماً لتذوقها، بل قد لا تكون هذه هي القصة وراء لوحة «الغراب» كما استخلصها أحد الأصدقاء من زوار معرض أبريل ١٩٩٨.

اختلاف التفسيرات والرؤى:

وفي هذا تقول نازلي مذكور إن لوحاتها لا تتأبى على القراءات المتعددة، ثم تمضى قائلة «لوحاتي قابلة لأكثر من تفسير، والدخول في أكثر من حوار، وليس بلام أن يجمع الكل على فهم واحد لعمل من أعمالي، بل إن في تعدد التفسيرات وتنوعها ثراء للعمل الفني» وتضيف الفنانة موضحة «محاور التفسير يمكن أن تكون اجتماعية، وقد تكون سيكولوجية أو فلسفية ميتافيزيقية أو تأملية تاريخية، كما قد تكون بيئية كونية». وعلى ذلك، فمهما كان ما نتوصل إلى الإمساك به من معانٍ ومرامٍ خلف دامن السطور، فهو - على

ما تسلم به الفنانة - جدلى، ويقبل التفسير المعارض أيضاً.

وعلى ضوء من ذلك، أمام عدد من لوحات نازلى
مذكور على مدار معرضى مارس ١٩٩٦ وأبريل ١٩٩٨
أحسست بأنها تتحدث عن وجود لا هواء فيه، ولا ضياء. لا
نسمة تهب على الأبدان فتتعشها، لا بهجة، ومن أين تأتي
البهجة فى «عالم أفولى» تفحمت فيه الكائنات؟ بل وربما
أيضاً العواطف، وخيمت تساؤلات الرعب فى العيون، ويالها
من تساؤلات. وهل يمكن لعاطفة أو بادرة أمل أن تطل من
أرجاء وجود وطأته كارثة بيئية أو كونية؟ ولا تستبعد ذلك،
فنحن فى زمن تنتظر الأرض فيه نهايتها.

وفى مقدمة الأسباب التى قد تسبب النهاية فعل الإنسان
نفسه. ضغطة على زرار خاطئ وتنفحم الكائنات، وتسود
بشرة ما بقى منها، حتى فى القرى التى تتمايل من حولها
الأشجار.

ويكتب سمير عبد الباقي فى دفتر أبريل ١٩٩٨
«أشركة سود، وطيور بلا أجنحة، وبشر بلا ملامح. كل هذا
الرعب؟ كل هذه التنبؤات؟ أيمكن أن يحتل قلب بشرى كل
هذا الرعب، وكأنما من البدايات نعيش ذلك الزمان الآخر،
القادم حتماً، ليدفع تلك السلحفاة وذلك الغراب نحو مصير لا
فكاك منه؟! لكن، هل يحتل قلب كل هذا الشعر؟»

تقول نازلى مذكور «كنت أقرأ ديواناً لنازك الملائكة، فى أحد أبياتها وردت عبارة... خلف داكنات السطور. فوجدت أن هذا التعبير يناسب مدلول قطعة الرق أو البردى التى يتم مسح ما كان مدوناً عليها كي تستخدم مرة أخرى، فتظهر عليها إلى جانب الكتابة الجديدة آثار الكتابة القديمة؛ ومن ثم يعنى التعبير المذكور التقصى عن المعانى والأفكار الخافية وراء الخطوط والإشارات التى ترد على السطح، وبعبارة أوجز البحث عما وراء الظواهر» وتضيف الفنانة: «إن ما استقرأته خلف داكن السطور، أى وراء الظواهر البادية للعيان، هو علاقة خاصة بينى وبين الكون، بينى وبين ما يحيطنى من فراغ أو زحام، وعلاقة خاصة ما بين القوضى والنظام».

كم تختلف الرؤى والتفسيرات للعمل الفنى الزاخر بالمعانى والأحاسيس!

دخل المعرض صديقى الفنان الكبير الدكتور محمد طه حسين وبعد أن شاهد اللوحات قال: «تعود نازلى مذكور فى هذا المعرض إلى طفولة مدهشة لوحاتها حافلة بالهواء» وملاً الفنان رثتيه بالهواء، وغمرت وجهه ابتسامة بهجة وتفاؤل.

وأحسست أن تفسيراتى للأعمال قد بدأت تنهار. التفحم، الرؤية الأفولية. الشيخوخة واللون السناجى المنسدل على الأزمان والأماكن مومناً إلى التلوث القادم والمتنامى فى كوكبنا العتيد.

ويسود الصمت.

ضحكت الفنانة وقالت: «حقاً، إن ثراء العمل الفني يتأتى من قدرته على طرح تفسيرات متعددة».

ومضى الدكتور طه حسين فى الإدلاء بانطباعاته عن لوحات نازلى مذكور «لديها تصالح فى المساحات، وتتعامل معها بحرية، تتيح لها أن تبسط عليها ألوانها، وأن تنتثر فى أرجائها ما تشاء من جزيئات ورموز وشذرات، وهى تدخل بنا فى مساحاتها إلى الأعماق».

ويشير إلى لوحة «الأحلام» قائلاً: «حتى الأسود لديها يتيح البهجة، لأن الأسود ليس بالضرورة لون الحزن، وقد كانت لوحات المصور الفرنسى بيير سولاج السوداء، على سبيل المثال، بومضات الضوء المتناثر فى أرجائها مبعثاً للبهجة».

وهناك دلائل على مصداقية ما يقوله الدكتور محمد طه حسين عن الرحابة والحرية فى لوحات نازلى مذكور. ومرد ذلك بالأخص إلى نزوع الفنانة فى لوحاتها إلى:

أ- سيطرة مساحات كبيرة تشوبها ألوان ترابية تتخللها ومضات من ألوان مشرقة.

ب- السعى من خلال تقصى مصادر الضوء الداخلية، إلى

الحصول على تضاد أكبر، ولا يعتمد بالضرورة على العلاقة التقليدية بين الظلمة والنور.
ج- وجود بؤرة تنتفض منها الأشكال في فضاء اللوحة.

ولكنى ظلت أقول لنفسي: «الرحابة لا تعنى لزماً وجود الهواء» وكان لا يزال يطبق على صدرى ما قرأته بصحيفة الصباح «أربعون مليون طفلاً يموتون سنوياً بسبب التهابات فى الجهاز التنفسى ناجمة عن تلوث الهواء الذى تسببه مداخن المصانع أو احتراق الوقود، ومن بين كل خمسة أطفال يموت طفل قبل سن الخامسة فى المناطق الفقيرة من العالم بسبب أمراض ناجمة عن تلوث الهواء والماء، إلى جانب أسباب أخرى مثل مرض الملاريا والإسهال المرتبطين بتدهور البيئة فى الدول النامية الفقيرة».

* نصوص محملة بإحالات:

إن لوحات نازلى مذكور - على حد قولها فى مقدمة كتالوج معرض أبريل ١٩٩٨ - «نصوص» محملة بالإحالات، وقابلة لقراءات متعددة تتيحها مستويات التعبير فى اللوحة، بل وتمضى الفنانة فى كلمتها آنفة الذكر إلى التنبيه بأن هذه القراءات قد تكون غامضة أحياناً أو متناقضة أحياناً أخرى، مادام أن العمل الفنى يحيا فى لا نهائية تفسيراته.

ويجىء ذلك متمشيًا مع ما أوردته الفنانة بكلمتها المذكورة أيضًا من أن «اللوحة من ناحية (نص) من العلامات والرموز يقيم علاقات حوارية توافقية أو صراعية مع أنماط وأساليب ومرجعيات جمالية تنتمى إلى (الحداثة) على أن الفنان يكتب الفن وهو يحوه، ويظهره حين يطمسه».

وأمام لوحة «امرأة من القرية» قلت هذه اللوحة تؤكد تفسيري لأعمالك بأنها تجيء استشعارًا بكارثة بيئية واسترشدت في ذلك بذلك الصناج الذى يلوث بشرة القروية، بل وأيضًا حزمة الحطب المسود التى تنوء رأسها بحملها، ولكأنها بقايا حريق، نشب أو ربما تحذر الفنانة من مغبة نشوبه. على أن نازلى مذكور عقت على تفسيري هذا قائلة: «ولماذا لا يكون كل هذا الصناج والوسخ وحزمة الحطب المحترقة، رمزًا لتردى الأوضاع الاجتماعية للمرأة؟»

وأعدت النظر إلى اللوحة، وقلت هذا تفسير ذكى ومعقول، ويتفق مع صرخة الاحتجاج ضد وضع المرأة فى الريف حيث تتحمل فى حياتها الغرم، ولا تعرف من لحظات السعادة شيئًا. ويجىء ذلك تأكيدًا جديدًا ومتفقًا مع دور الفنانة نازلى مذكور فى الدفاع عن المرأة. وتذكرنا مرحلة «التحولات» كما تذكرنا كتابها البديع عن «الفنانات المصريات» وتذكرت أيضًا اختلاف التفسير بينى وبين الدكتور

محمد طه حسين حول الهواء واللا هواء فى أعمال معرض
أبريل ١٩٩٨.

وعدت أجول بعينى فى لوحات القاعة ذاتها التى بها
لوحة «امرأة من القرية» لأجد لوحة نازلى مذكور عن ذلك
الطائر الوديع الذى يحوم فى الفضاء باحثاً عن غصن يحط
عليه فلا يجد فى هذا الوجود الأرضى على ما سيكون عليه،
بعد أن تعمل فيه معاول الخراب والتدمير والإبادة. عدت أسمع
صرخة الاحتجاج التى تطلقها نازلى مذكور الآن ومنذ معرض
مارس ١٩٩٦ من «منطلق كونى» بعد أن كان صرخة
احتجاجها فى «مرحلة التحولات» السابقة «صرخة اجتماعية»
ضد الظلم الذى ترزح تحته المرأة، وهكذا فقد صعدت نازلى
مذكور فنها ليضحى «احتجاجية كونية» أكثر إلحاحاً عما كانت
عليه من قبل، وذلك إزاء اتساع رقعة التلوث والخراب البيئى؛
ومن ثم تضع الفنانة يدها فى يد «أنصار الدفاع عن البيئة»
وتمضى بفننها الملتزم، مناضلة من أجل مطلب حيوى من
مطالب الإنسان، سواء كان فى مصر أو فى أى بقعة من هذا
العالم الذى أضحى قرية واحدة كبيرة.

* زرقاء اليمامة:

وهكذا تابعنا فى مقالنا هذا مسيرة الفنانة نازلى مذكور
منذ مرحلتها الأولى التى كانت مرحلة استقبال للطبيعة

وابتهاج بها، دون استبعاد لها على أى حال، ثم مضيها إلى تخطى المظهر، لتحقيق توازن بين النظام والفوضى، بين العقل والشعور، بين الحقيقة والخيال، ولكن ذلك كله فى رصانة واستقلالية، دون أن تتردى فى التملق الرخيص للمتلقى واستجداء استحسانه، وحتى إن جاءت بعض أعمالها مشوبة بالغموض وصعوبة الفهم، فهى تعترف للمتلقى بحقه فى أن يختلف معها.

وبعد أن كانت قضيتها هى الطبيعة كما تجلت فى مناظر الواحات والقرى المصرية، وكانت أدواتها هى البردى وعجائن الورق ولحاء النخيل، مضت لا تلوى على شىء إلا الدفاع بقنها عن القضايا الاجتماعية، فى مرحلة «التحولات» على الأوضاع المتردية للمرأة سواء فى الريف أو الحضر. وها هى تمضى منذ مارس ١٩٩٦ إلى الارتباط بقضية أعم وأعقد، وأكثر ارتباطاً بمصير الإنسان، وهى القضية التى هب «أنصار البيئة» فى كل مكان من هذا الكوكب للدفاع عنها. وفى اعتقادنا أن ارتباط الفن التشكيلى بقضايا البيئة والتحذير من الكوارث الكونية ليس «دفاعاً ضد الدمامة» فحسب، بل هو ارتباط «بقضية مصيرية».

وقد تجلت «طليعية» نازلى مذكور» و «أصالتها» فى أنها أول فنانة مصرية تبادر إلى تكريس فنّها للدفاع عن هذه القضية، رغم مشاقها وما تمليه على الفنان من تضحيات

جمالية ليست بالهينة. إنها في النهاية قضية حياة أو موت:
إنسان أو لا إنسان، ومن ثم فن أو لا فن. هذا هو السؤال،
وهذه هي الإجابة، وقد أثبتت نازلي مذكور بذلك أيضًا أنها
فنانة «مستقبلية» لا ترهب الصعاب من أجل البلوغ بخطابها
التشكيلي إلى مصاف المنارات التي ترشد السفن إلى طريقها
في أغوار البحر وظلماته.

زينب السجينى... أنشودة بساطة مصرية

البساطة:

تشعرك لوحات الفنانة زينب السجيني بدفع الروابط الإنسانية التي تنطوى عليها. تأخذ هذه الأعمال بيدك، تدعوك إليها، وتقودك برفق ومودة لتجوس بين جنباتها.

وهي ليست على أى حال روابط صادمة زاعقة مثل تلك التي عرفتھا «الرومانسية» وما نحا نحوھا من مدارس ومذاهب ميلودرامية، بل هي روابط رهيبة خفيضة الإيقاعات، تلمسها بشغاف قلبك أكثر مما تلمسها بقريحتك المتوقدة.

في عالم زينب السجيني المتواضع تحس بالألفة والأمان وأنت تستمع إلى «أنشودة البساطة» مصفاة من حذقة الصنعة، فأعمالها أبعد ما تكون عن تعقيدات الشكلايين، ومتاهات المنظرين من أسطوات الحداثة.

إننا لا نقلل على أى حال من شأن هؤلاء، ولكننا أيضاً نريد ألا نبخس إسهام المتوجهين بفنهم نحو البساطة في إثراء حقل العطاء الفني بتساويرهم الطلية التي قد يتضاءل إزاء وضاعتها بعض من أعمال الحداثة الجوفاء.

حكايات مصرية:

البشر وقليل من الحيوان والشجر، هي مفردات لوحات

زينب السجيني، وتجرى المحاورات بين هؤلاء البشر، الذين هم نساء وأطفال فحسب ولا رجال، تجرى المحاورات بينهم على الأخص عن العزلة والخوف والحاجة إلى الآخر.

بنات صغيرات يلعبن سويًا في مقدمة فناء وقد بدت عليهن أمارات السعادة والانسجام بينما في الخلف، عند عتبة سلم تنزل درجاته من الداخل عتمة تضيف إلى الخواء خواء - هناك تجلس بنت وحيدة تلفها عزلة من الجلى أنها تعاني منها، فهي تجلس مستكينة ولكن على مضض، وتنتظر. وعلى الفور يحدث التحاور بين اللوحة والمتفرج، متسائلًا عما هي القصة وراء هذا التكوين التشكيلي الصامت الرصين، عما هي السعادة؟ عما تعنى الألفة، وأيضًا عما يعنى البعاد والعزلة؟

وفي هذا الاتجاه أيضًا تمضى، بكفاءة واقتدار، لوحاتها التي تتضمن ثلاث فتيات صامتات جالسات إلى منضدة ذات غطاء أبيض، ولا شيء من حولهن في فضاء الغرفة. تكوين ساكن هادئ بسيط، خال من التعقيد ولكنه مشحون بشتى التساؤلات التي تبعثها تيمة «الانتظار»، وهي تيمة فرضت نفسها على الفن الحديث، مسرحًا ورواية وشعرًا ولوحات. فيما انتظارهن؟ ومن ينتظرن؟ وماذا بعد الانتظار؟ وهل سيأتى القادم المنتظر؟ هل سيجلب على قلوب العذارى الصغيرات فرحة أم خيبة أمل وعذابات؟

وفى لوحة السيدة الجالسة على كرسى عجر خشن الصنع، ومن حولها الصحراء تزخر بوحوش مخاتلة تتربص بها وتضمر لها الشر، وتترقب اللحظة التى تسنح لها فيها أن تنقض عليها وتفتك بها. ومثل هذه الوحوش لا تحيط البشر فى الصحارى والقفار فحسب، بل فى حياة كل يوم فى البنادر والمدن أيضاً - فى هذه اللوحة جلست امرأة من نساء زينب السجيني، نوبية صعيدية، على كرسىها فى هدوء مستسلمة حافية القدمين، لا زاد معها ولا اعتاد، ولا تخشى وحشاً ولا ترهب شيئاً، والوحوش المذكورة بدورها تتشممها عن بعد، ولا تقوى على الاقتراب. مما يذكرنا - مع الفارق الكبير على أى حال - بلوحة الفنان الفرنسى هنرى روسو (١٨٤٤ - ١٩١٠) «البوهيمية النائمة»^(*) التى تريد أن تقول مثلما تريد أن تقوله لوحة زينب السجيني هذه: «إن الاتساع يضع رأسه على وسادته، وينام ملء جفنيه، لا يرهب أعدى الزمن، ما دام قد زهد فى متاع الدنيا، وصفا من الضغائن والأحقاد قلبه».

هذا ما تقوله النوبية كرتاء الشعر، حافية القدمين، ذات النظرة الصافية، والتى وضعت فى حجرها ليس كيس نقود

(*) بالنسبة لهذه اللوحة راجع كتابه «من رواد الفن الحديث» الصادر فى سلسلة «مذاهب وشخصيات» طبعة ١٩٦٤ ص ١٤٩، ١٥٠.

أو قطعة من سلاح، بل قطيظاً جاء يبحث بدوره فى حجرها
عن الدفء والسلام والمؤانسة.

حقاً، إن لوحات زينب السجيني تعود بنا إلى «زمن
البراءة» الذى تنعم فيه صباياها باللعب البرىء مع الطير
والحيوان والسمك. وما أبدع ذلك التكوين المتماسك، السهل
الممتنع، الذى يجمع أختاً حملت بذراعها أختها الصغرى على
كتفها، ومدت ذراعها الأخرى لتقف على يدها لا عصفورة بل
سمكة صغيرة، قفزت تواء من بين الأمواج عند قدميها
السمراوين الحافيتين، والسمكة فى ترائثا الشعبى رمز للخير
والرزق دوماً. ولهذا تضعها بعض الفتيات فى لوحات زينب
السجيني على رؤوسها.

أما فى الحقول وعلى سفوح التلال، حيث تنبت تخيلات
لن تلبث أن تنمو وتترعرع وتثمر تمرّاً، والتمر بدوره رمز
للخير الذى تتغنى به لوحات زينب السجيني؛ فالصبايا تلعب
مع الأبقار، تجلس على ظهورها، وأحياناً ترقد عليها فى
استسلام وأمان. كما تقف الطيور البيضاء الصغيرة ترفرف
بجناحيها على رؤوس تلك الأبقار أيضاً، تشاركها اللعب
والفرحة فى جنات خضراء وارفة الظلال.

كم تستدعى هذه اللوحة عالم الفراعنة الأجداد، وقد
كانت البقرة «هاتور» بدورها رمزاً للخصب والخير.

وهذا اللعب الذى تهنأ به القرويات الصغيرات، ليس لعباً لذاته وبذاته فحسب، بل هو أداء لبعض العمال الحقلية أيضاً. وهكذا يجتمع العمل واللعب فى تكوينات ترفرف عليها البهجة والصفاء.

عالم من الجمال والدعة والفرحة. هذا عالم زينب السجيني، من بعض الزوايا.

على أنه من زاوية أخرى، إذا حلت كارثة - مثل زلزال أو سيول - بالناس البسطاء، ناس مصر المنحدرة قسماتهم من مقابر ومعابد أسوان والأقصر فإن الشدائد تجمع بينهم، وتلملم شملهم ويضحون جسداً واحداً يئن بالألم نفسه، وينضح بالشكوى ذاتها. تجمع الأم صغارها فى حجرها، وبين ذراعيها تحتضنهم، وهم يحتمون بها ويلتصقون، فتحاول جاهدة أن تهون عليهم وتمدهم من قوتها عزاء وجلداً. وتحتضن الأم فى إحدى اللوحات صغيرتها، ويتلامس الوجهان بحثاً عن الأمان الذى لا يجده الطفل إلا فى أحضان أمه، ولا تجد الأم لحياتها من معنى إلا فى درء كل المكاره والشرور عن طفلها الأعزل.

مثل هذه الحوارات المضمرة سمة مميزة فى لوحات زينب السجيني، وهى تقيم تقارباً وتواصلاً بينها وبين المتفرج، تحفظها من التردى فى هوة اللامبالاة التى تتعرض لها أعمال كثير من الفنانين الآخرين.

إن لوحات زينب السجيني قادرة على عقد أوامر صداقة ومودة بينها وبين المتفرج، بحيث لا يكون بالإمكان نسيانها سريعاً، أو مقاومة الرغبة في العودة إليها للاستمتاع بمحاوراتها البريئة غير المستعوية دوماً. وهذه - والحق يقال - أحد المتطلبات التي لا يستغنى عنها الفن قديمه وحديثه، لبقائه حياً متواصلاً في قلوب وأذهان الجماهير.

سمات مميزة:

ويجدر أن نلتقط في هذه العجالة السريعة بعض السمات المشتركة في تكوينات زينب السجيني.

وأول هذه السمات تتمثل في أن «الحيز التشكيلي، يكاد يخلو تماماً من كل محسنات، ومن كل ما هو متزايد فيه، مما يسمح للعين بالولوج تَوْاً ومباشرة إلى حيث يتمركز الحدث الذي تروى عنه اللوحة، وهو مفرغ بدوره في مشهد على غاية من البساطة، والبعد عن التعقيد.

يخف الشكل، فيطفو المعنى، ولا يغرق في التفاصيل التي تضر أكثر مما تنفع. وقد عرف الشعراء على الأخص فعالية الحذف فتميز عطاؤهم عن عطاء النثر بسرعة التوصيل وقوة الإيحاء. ومن تبين لنفسه من المصورين أهمية الحذف وجروا عليه ارتقى بفنه إلى مصاف الشعر، وأبدع أعمالاً

تجردت من ثمرات النثر ويصدق عليها، كما يصدق على لوحات زينب السجيني، وصف «اللوحات القصائد».

ولعل من أخلص ما تتغنى به لوحات الفنانة زينب السجيني هو الثراء الباذخ، رغم بساطة التكوين والتلوين. والثراء هنا ثراء الروح وليس ثراء المادة، هو القناعة، وفي «زمن البراءة الذي هو الزمن التشكيلي» لزينب السجيني «القناعة - بحق - كنز لا يفنى» ولعل فن «زينب المصرية» يتضمن بهذا كله «عتابًا - وليس احتجاجًا» على «زمن اهتبال المادة» «زمن الضراوة» الذي ما عادت تعتبر فيه «القناعة كنزًا» وإن اعتبرت كنزًا فهو على أى حال «كنز يفنى». إن الاقتصاد والزهد لا يقدم عليهما إلا من كان صافى البصيرة، واثق الخطى، نافذ الرؤيا، حتى ينفذ من حول عينيه ركامات المادة اليومية، ليضع يده على الجواهر المدفونة تحتها.

ولهذا فلتن بقى «فن زينب السجيني» - وسيبقى - فأنه لمس «الطبيعة الأصيلة» للإنسان المصرى الذى «يأكلها بدقة» ولا يستبدل بقناعته هذه سباق «المجتمع الاستهلاكي» الذى يمضى لاهثًا بالإنسان ليس إلى الثراء فحسب بل وإلى حتفه.

وثانى هذه السمات أن الفتيات والنسوة فى لوحات

زينب السجينى هن صعيديات نوبيات، من قمة الرأس إلى
أخمص القدم. ولا تخطئ العين هويتهن هذه، بشرتهن
السمراء الخمرية التى أسكرت من قبل فنائنا الكبير محمود
سعيد فى طريقه إلى المصرية، بشعرهن الأكرت وقسماتهن
الأميل إلى الزنجية، وعيونهن النجلاء الكحيلية، وملبسنهن
الذى يماشى سخونة الجو فى مصر العليا.

وهذه الفتيات والنسوة يبدن على الدوام فى اللوحات
حافيات سواء كن فى الخلاء أو داخل البيوت. وينم ذلك عن
حنين الإنسان المصرى إلى «الفطرة». كما يضفى على
شخصيات زينب السجينى مسحة من «البدائية»، ويبدن رمزاً
للاحتجاج على قيود المدنية، وللرغبة الدفينة فى التحرر منها،
بحيث يمكن القول من خلال تلك اللوحات إن العبرة ليست
بالهندام والملبس، بل بالإنسان ذاته وراء كل ذلك. فالإنسان
ولو كان حافى القدمين، أكرت الشعر، أجدر بالاحترام من
نساء الصالونات المضمخات بالعطور، الرافلات فى المقدس
والحرير، المصففات الشعور بأحدث التسريحات الغربية.

ونستبج لأنفسنا أن نقول فى هذا المقام، استنطاقاً لفن
زينب السجينى، إن هذا الشعر الأكرت المهوش خشن
الملمس، هو الأجمل فنياً. أتعرفون لماذا هو الأجمل؟ لأنه أكثر
صدقاً، أو إن شئنا الدقة هو الصدق بعينه، بينما ذلك الذى

نجدّه فى صالونات المدينة هو الزيف بعينه. وهل للفن خيار
آخر غير إعلاء الصدق على الأكاذيب مهما تجمّلت؟

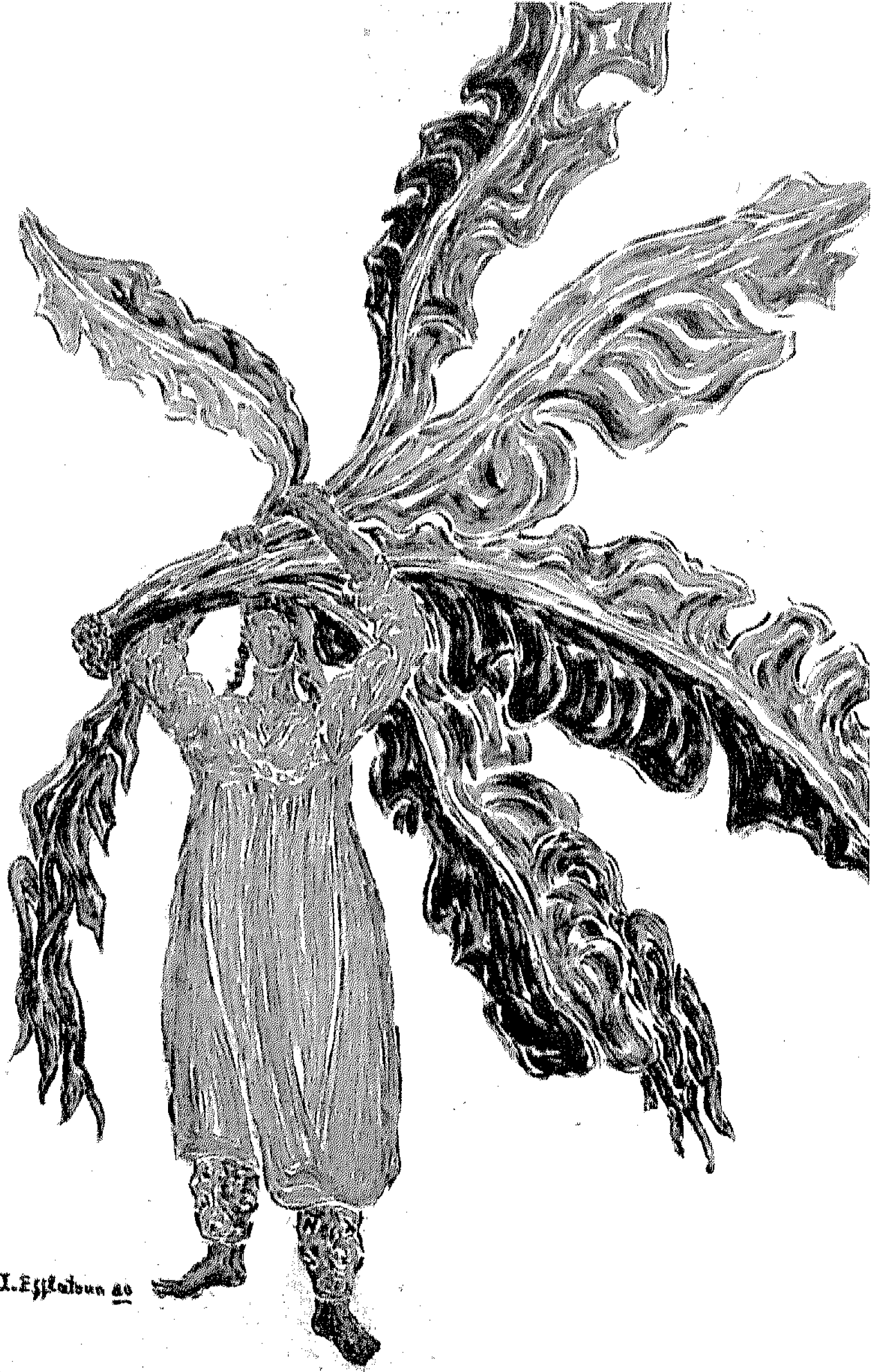
إن زينب السجيني قد استطاعت بهذه الوجوه أن تحقق
للوحاتها طابعًا لا تخطئه العين، من ناحية، وأن تكسبها مسحة
قومية محلية ليست مستوردة أو مستجلبّة، بل راسخة فى
التراب المصرى، من ناحية أخرى.

وهذا لما يحسب لفن زينب السجيني، بالإضافة إلى
حواراته الإنسانية التى أشرنا إليها.

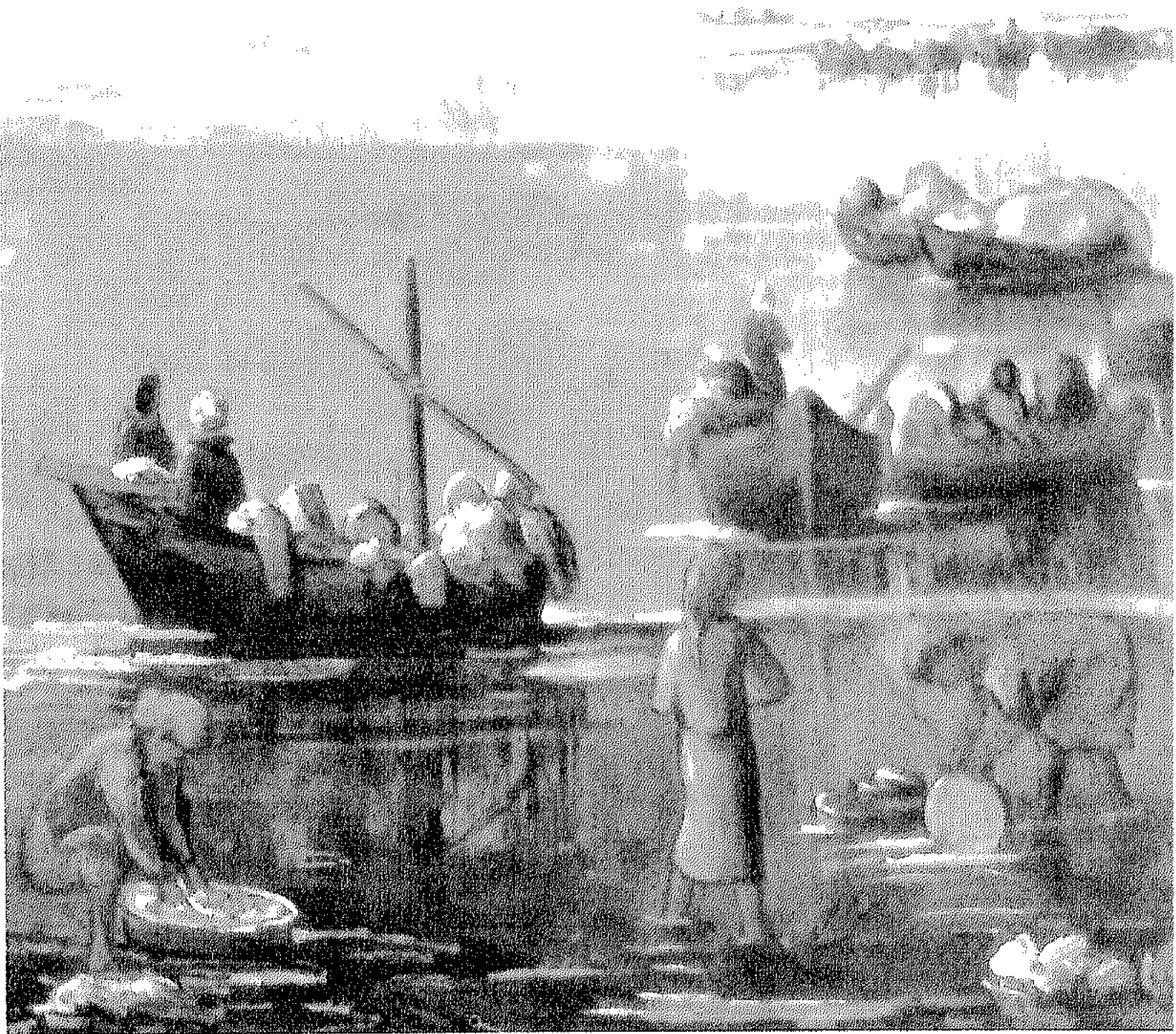
وهكذا عبر المحلية، تنفذ بنا الفنانة إلى «زمن من
البراءة والبدائية» هو من أغلى إسهاماتها فى التصوير
المصرى المعاصر. وقد تكون هذه الإسهامة امتدادًا لمبدعين
آخرين من أمثال محمد ناجى وراغب عياد وعبد الهادى
الجزار وحامد ندا، إلا أن ذلك لا ينتقص من عطاء زينب
السجيني، فإن الفنان قبل كل شيء موقف واختيار، وعلى قدر
اختياره يحسب له أو عليه.

الفهرس

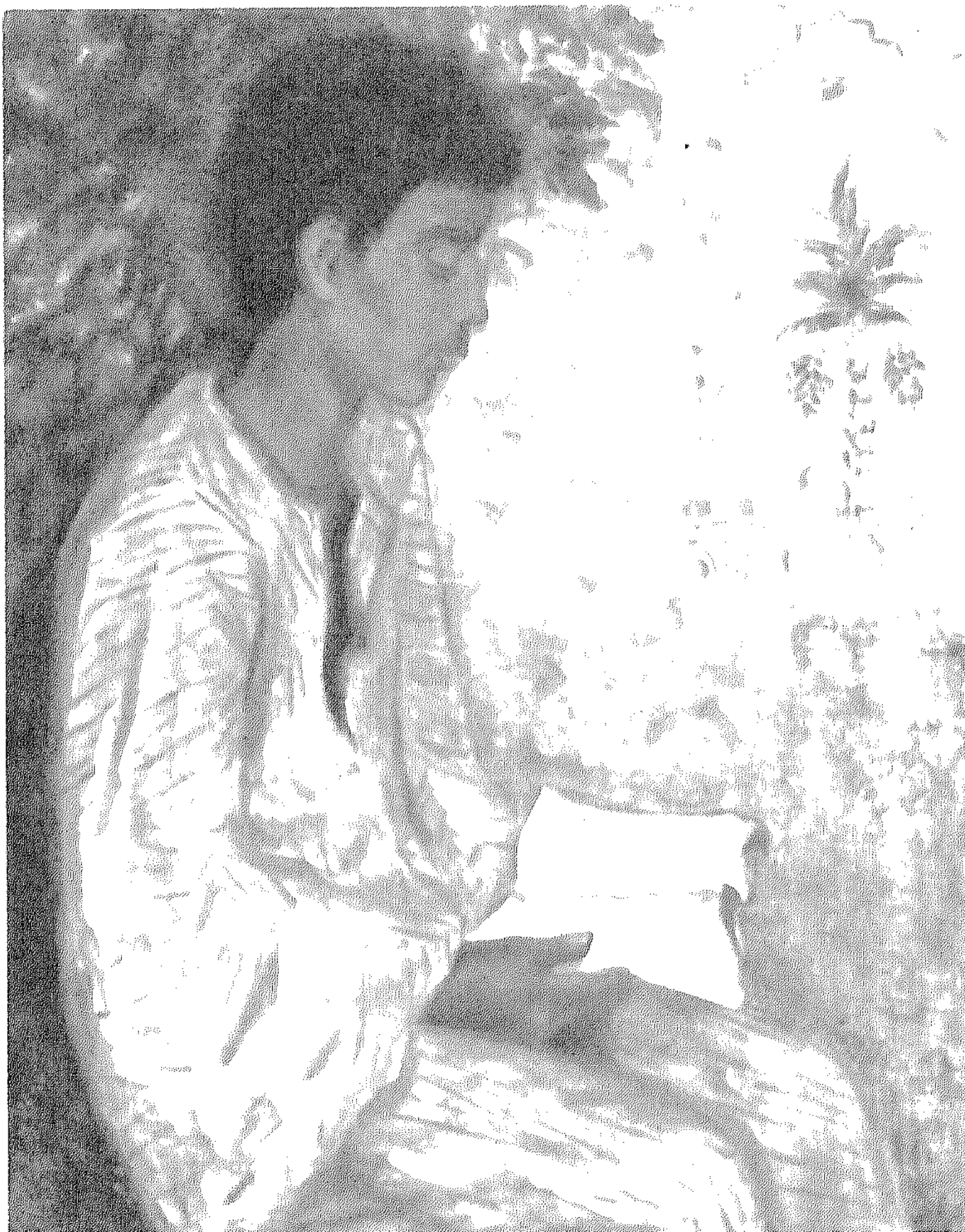
- إنجى أفلاطون و«نداء الأرض» (١٩٢٣ - ١٩٨٩) ٥
- زينب عبد العزيز و«الوجه المشرق لسيناء» ٣٣
- وسام فهمى «مسافر زاده الألوان» ٥٧
- نازلى مدكور و«التزام جديد» ٧٧
- زينب السجينى... أنشودة بساطة مصرية ١٢٥



إنچی أفلاطون ... حاملة شجرة الموز



زينب عبد العزيز ... من حياة الصيادين على نهر النيل قرب القاهرة



وسام فهمی ... استعراق



نازلى مدكور ... من استقبال الطبيعة إلى تأملها



...أمومة

AMOMMA


زينب السجيني

رقم الإيداع ٢٠٠٢/١٧٩٧٤

الترقيم الدولي : I.S.B.N 977-305-340-7

المركز الدولي للطباعة

المنطقة الصناعية الثانية - قطعة ١٣٩ - شارع ٣٩ - مدينة ٦ أكتوبر

٨٣٣٨٢٤٤ - ٨٣٣٨٢٤٢ - ٨٣٣٨٢٤٠ : 

e-mail: pic@6oct.ie-eg.com

لوحة الغلاف: الفنانة نازلي مذكور

حجر الألوام

هذه صفحات عن عطاء خمس مصورات
مصريات مشهود لهن بالتمكن من أدواتهن
التشكيلية وثراء مضامينهن الفكرية والوجدانية
بالإضافة إلى طلاوة حوارتهن مع الطبيعة والإنسان

الغلاف : هنادي سمير

المجلة
الأدبية
الغلاف